cahiers du
CINEMA

De la Première Vague (L'Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la Nouvelle Garde



numéro 202 juin-juillet 1968



Si
gno
ric
ci



Signoricci, eau de toilette pour l'homme de qualité.

NINA RICCI

« L'art n'a plus qu'à disparaître, si son inutilité même n'est pas comprise. »
« Améréide » (texte collectif).

cahiers du CINEMA


Jean-Pierre Kalfon et Bulle Ogier dans « L'Amour fou » de Jacques Rivette.


Tobias Engel dans « Tu imagines Robinson » de Jean-Daniel Pollet

No 202 JUIN/JUILLET 1968

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A NOS LECTEURS : Les augmentations de charges subies par la Presse ont contraint la grande majorité des journaux et publications périodiques à augmenter leur prix de vente. Nous serons amenés pour notre part à faire de même et nous nous en excusons à l'avance auprès de nos lecteurs.
Toutefois, nous n'avons pas voulu appliquer immédiatement cette augmentation et nous essaierons dans la mesure de nos moyens de conserver le prix actuel aussi longtemps que possible.

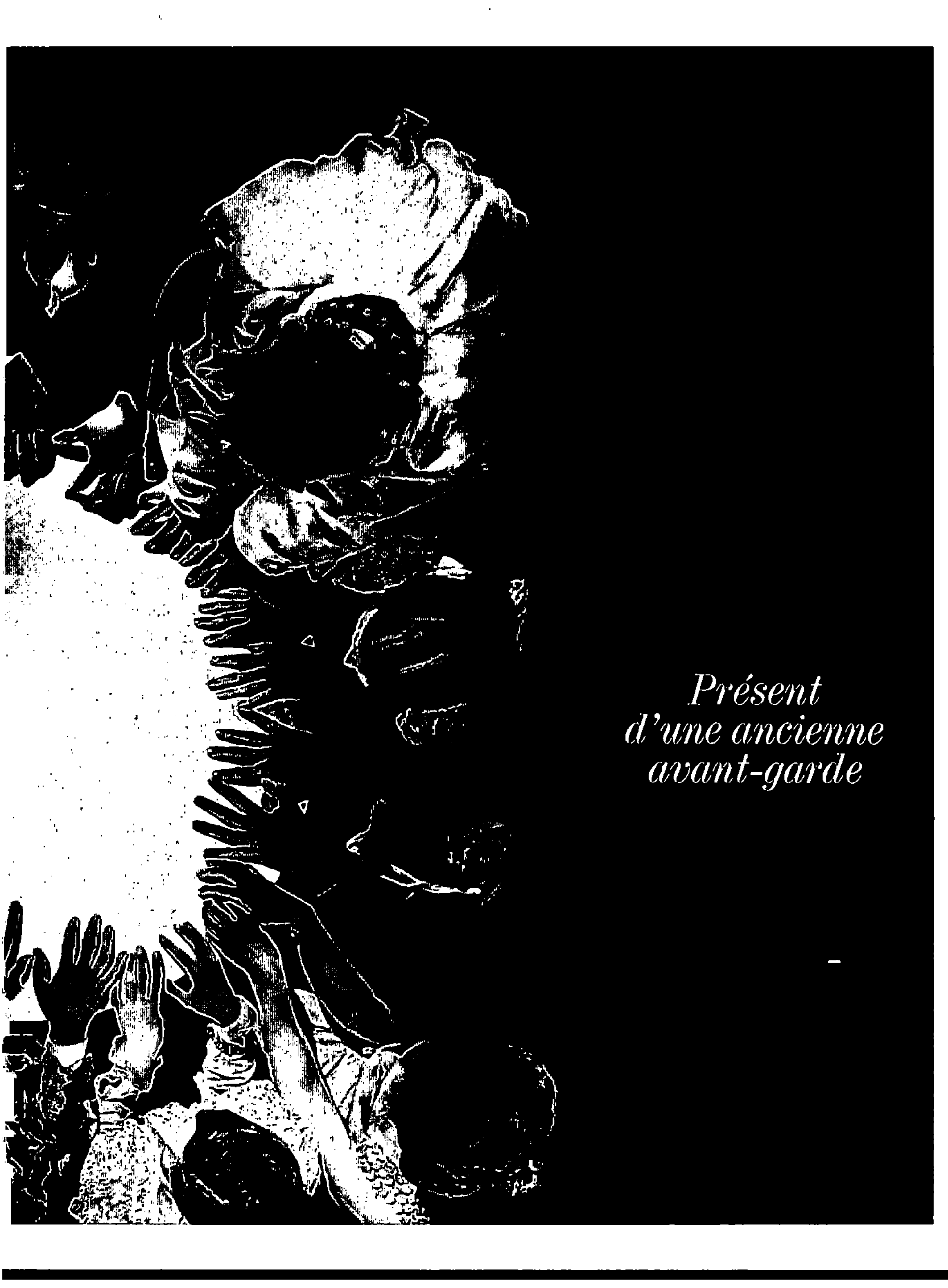
EDITORIAL

Le 17 mai, à l'Ecole de Photographie et de Cinéma de la rue de Vaugirard, s'ouvraient les Etats Généraux du Cinéma Français. Environ mille cinq cents professionnels et para-professionnels s'y sont rencontrés (beaucoup pour la première fois) et retrouvés presque chaque soir un mois durant, et c'est une première et non négligeable révolution dans les mœurs du cinéma en France. Quant à nous, c'est depuis longtemps (et récemment encore, dans notre numéro 200) que appelons les cinéastes à associer leurs efforts et réflexions, à critiquer et agir pour prendre en mains le devenir du cinéma. Répondant à un tel souci, les Etats Généraux ont d'ores et déjà (mais, là aussi, le combat continue) prouvé que dans toutes les catégories professionnelles — et aussi chez ceux, nombreux, à qui la « profession » restait fermée — régnait une même volonté : transformer le « système », les conditions dans lesquelles le cinéma en France s'est enfermé jusqu'à se trouver coupé de toute réalité sociale et politique. Et non seulement les Etats Généraux se sont attaqués aux problèmes du cinéma, mais ils ont montré, par la grève des techniciens et ouvriers de la production, par leur participation aux défilés et manifestations, que leur action avait même sens que celle des étudiants et travailleurs, qu'elle en était solidaire.
Au moment où, dans le cinéma comme ailleurs, s'amorce la réaction des maîtres du marché du confort (se serait constitué, dit-on, un Comité d'Action Civique du cinéma !), la nécessité des Etats Généraux se renforce, dans le sens d'un défi à tous abus, privilèges, routines. De tout cela, nous rendrons compte dans notre prochain numéro.

La Rédaction.



« FEU MATHIAS PASCAL » DE MARCEL L'HERBIER.



Présent d'une ancienne avant-garde

L'avant-garde française

par Henri Langlois

Si Picasso et Braque voulaient faire un film dès 1913, ils n'étaient pas les seuls ; si Survage s'apprêtait en 1914 à filmer ses rythmes colorés, et si la guerre seule nous en a privés, si Bragaglia et Marinetti prétendent, bien avant Picabia et Dali, avoir conçu des films d'avant-garde, mais ne peuvent les montrer, si Eggeling commençait à songer déjà à « La Symphonie Diagonale », il n'en est pas moins vrai que c'est incontestablement « La Folie du Docteur Tube », d'Abel Gance (1915), qui est la première réalisation connue de ce que l'on appellera plus tard l'avant-garde cinématographique.

Cette avant-garde dont le mouvement allait s'étendre au monde entier, susciter tant d'enthousiasme, renouveler l'art du cinéma, l'écho nous en apparaît déjà lointain, bien qu'aujourd'hui tant de gens s'en réclament ! Nous allons essayer d'en retracer l'histoire, celle de son développement et de sa fin, dans le pays qui l'a vue naître.

Pour la logique du récit, je ne suis pas fâché que Braque, Picasso et Survage aient dû céder le pas à Abel Gance qui n'appartenait à rien d'autre qu'au cinéma.

Sans doute « La Folie du Docteur Tube » est-elle une œuvre qui nous semble aujourd'hui isolée dans son temps et comme suspendue dans le vide. Elle venait trop tôt, à une heure où les fidèles ne s'étaient pas encore groupés ; et comme Abel Gance n'était ni cubiste, ni futuriste, ni orphiste, ni dadaïste, il ne se trouva aucun cénacle pour en parler et l'accueillir. Plus tard, le côté fruste et malhabile de l'œuvre fit qu'elle resta invisible, dans un tiroir. Il fallut attendre les cinémathèques pour que les contemporains d'Abel Gance puissent la voir. Cela ne l'empêche pas de se dresser dans l'histoire comme une borne séparant deux étapes, deux mondes, deux visions du cinéma. Ainsi la première manifestation de l'avant-garde ne fut ni un cénacle, ni une revue, ni un ciné-club, ni une école ou un cinéma d'essai, mais un film. Quoi de plus normal ? Ce sont les films qui ont fait une avant-garde, elle n'est pas née d'une insémination artificielle, mais du cinéma lui-même, de sa force et du contenu de ses films. De la révélation de ses premiers chefs-d'œuvre, de sa jeunesse et de son avenir...

Essayons de nous reporter en 1916 et 1917, essayons d'oublier que tous les Chaplin sont des chefs-d'œuvre. Nous n'en avons jamais vus. Effaçons quarante-six ans de cinéma et redevenons ces spectateurs qui en étaient à Rigadin, à « Quo Vadis », comme toute une jeunesse, en 1944, en était à Fernandel et au « Baron de Münchhausen », et trouvons-nous tout à coup entre deux René Leprince, face à face avec « Charlot fiancé », « Charlot fait une cure », « Charlot brocanteur », transportés d'un seul coup au faîte de l'art muet. Quel choc vivifiant pour ces hommes, au sortir de l'enfer des tranchées, que cette rencontre soudaine avec la poésie libératrice de Chaplin et Sennett ! Et aussi quelle surprise ! Quelle surprise pour les gens de l'arrière, pour les anciens habitués des théâtres, que « Forfaiture », qui allait rallier dans une même ferveur les habitués des cinémas du samedi soir et le monde élégant des avant-premières de Bataille et de Claudel, les anciens admirateurs de « L'Assassinat du Duc de Guise » et les jeunes enthousiastes du visage muet d'Hayakawa.

Personne ne leur avait dit d'y courir, d'aller au cinéma ; rien ne serait plus faux de croire qu'il y ait eu deux publics différents, l'un avant, l'autre après « Forfaiture ». Tout témoigne du contraire. Anatole France, Germaine Dulac, Apollinaire, Delluc n'avaient pas attendu « Forfaiture » pour aller au cinéma. En 1895 comme en 1908, comme en 1913, on pouvait y rencontrer des académiciens, des écrivains, des gens du monde, des savants, des artistes et si, dans certaines familles bourgeoises, on interdisait aux enfants d'y aller, si dans certains milieux à la remorque on ne se permettait jamais d'y mettre les pieds, qui pouvait en empêcher Gide, Proust, Picasso, Cendrars, Lavedan ou Sardou ? Le monde entier ne s'était-il pas dérangé pour « Cabiria » et l'expédition Scott ? D'ailleurs, plus on s'écartait des capitales, moins la bonne société boudait le cinéma. Non seulement on y allait, mais on l'aimait. On y allait comme on allait au bord de la Marne danser dans une guinguette. On l'aimait comme on aimait les cartes postales, les affiches populaires, comme on admirait certaines marques d'absinthe, comme on aimait Fantomas, Buffalo Bill et les Pieds Nickelés. On y allait par romantisme, par besoin de s'y détendre et par goût de la vie, pour s'y délasser comme à une promenade, mais il ne venait à l'idée de personne de demander plus au cinéma.

Tout cela est très difficile à comprendre à une époque où bien des gens vont au cinéma par habitude, comme on se met à table ou comme on va aux chiottes, mais c'est ainsi. Et si certains jours, le monde officiel se dérangeait pour applaudir quelque ciné-digest de la Société des gens de lettres et le nom de Victor Hugo sur le générique, coups de chapeaux officiels de souteneurs du commerce aux admirateurs de la France à l'étranger, cela ne trompait aucun des amis du cinéma. L'art était d'ailleurs, avec le génie, sur les murs du Salon des Indépendants, sur les planches des Ballets russes, dans les manuscrits des poètes, sur les tréteaux de Copeau. Aussi, tout au contraire de ce qui se passe de nos jours, où les génies pullulent au dire des critiques et des intéressés, quand on s'asseyait en 1914 ou en 1915 dans un fauteuil de cinéma, on s'attendait à tout, et d'abord à se distraire, mais jamais à voir surgir sur l'écran une nouvelle Joconde, un nouveau Fokine, un second Whitman. Il y avait un tel abîme entre le cinéma et l'art du temps que cette école, née du documentaire, et qui ne s'en est jamais écartée, qui a toujours cru au cinéma comme un moyen de fixer l'histoire et nous laisse une telle variété de documents cinématographiques sur l'aspect extérieur et sur la vie de son temps, songe à tourner Coquelin mais ignore Nijinsky, nous laisse le visage de Saint-Saëns mais oublie Debussy.

Et maintenant, imaginons un spitfire venant se poser au milieu des monoplans de 1914, une six-cylindres apparaissant au Bois en 1906 et vous aurez une idée de l'effet que firent les premiers chefs-d'œuvre de la « Triangle » à Paris. Aujourd'hui encore, ils nous remplissent d'enthousiasme. Quel pouvait être celui de ces amoureux du cinéma à images d'Epinal, de ces amoureux de l'esprit moderne qui aimaient les films pour leur poésie de l'absurde et du record et qui, au hasard d'un programme, virent surgir sur l'écran le visage de Chaplin, l'évidence d'un génie des temps modernes, égal à celui de Nijinsky, à celui de Picasso ? Sans transition, sans préparation, le cinéma égalait les arts plastiques, le music-hall et le ballet. C'était une révolution.

Elle achevait une époque qui soudainement paraissait révolue. Comme la guerre achevait de frapper à mort tout ce qui survivait des monarchies de droit divin, comme Lénine frappait au cœur, à l'heure même de leur victoire, les héritiers de Thermidor.

Les amis du cinéma, comme les soldats du Moyen Age transportés au milieu des chefs-d'œuvre de la première Renaissance par les guerres d'Italie, n'avaient plus assez d'yeux, plus assez de soirées pour voir tous les chefs-d'œuvre que l'Amérique envoyait : les Douglas, les Griffith, les Ince, les Reginald Barker, et, comme la Renaissance européenne, l'avant-garde française puis européenne allait naître de ce choc. Mais pourquoi Paris ?



Marcel L'Herbier : « L'Homme du large » (Jaque Catelain).

L'Allemagne n'était-elle pas coupée ? Et quand elle reverra les films américains, n'y est-elle déjà pas préparée par la transformation des films scandinaves et européens ? Elle ne devait jamais connaître les chefs-d'œuvre de la « Triangle » et Chaplin était encore inconnu à Berlin lorsqu'il vint en Europe pour présenter le « Kid ».

Mais pourquoi pas Stockholm ? Pourquoi pas Moscou ? Mais tout simplement parce que Stiller et Sjöström sont contemporains de Ince et de Griffith ; ils sont déjà très loin dans leur effort parallèle. Les films américains les aideront mais ne les surprendront pas. Leurs œuvres viendront au contraire s'ajouter à celles de la « Triangle », dans la surprise de Paris. Quant à Moscou, qui vous dit que Moscou n'a pas subi le choc de la révélation américaine ? C'est, avec la France, le seul pays qui l'ait subie ! Ce serait une falsification historique que de nier tout ce que Kuleshoff, Pudovkine et quelques autres doivent à « Intolerance ». Mais en 1917, convenez comme moi qu'il y avait autre chose à faire à Moscou et à Pétersbourg. C'est pourquoi les effets de la révélation américaine ne s'y feront sentir que plus tard. Mais pourquoi Paris, et pas Rome ? Pas Londres ? Ou bien pourquoi était-ce à Paris, et non à Rome ou à Londres, à Berlin, à New York ou à Moscou, que s'est formé, entre 1909 et 1919, l'art des temps modernes ?

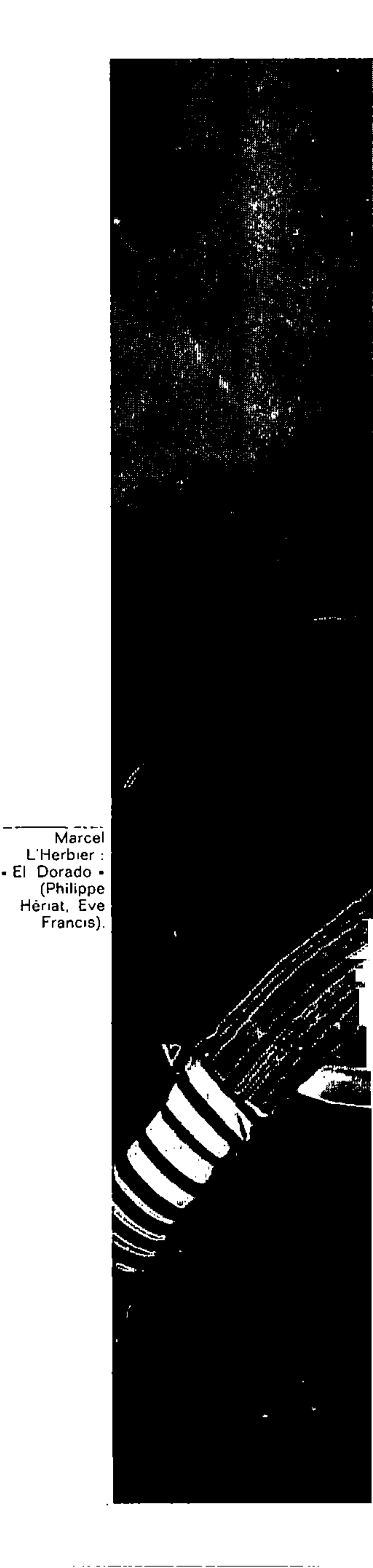
Transportons-nous dans cette ville sans salles d'exclusivité, sans permanents, avec ses Champs-Elysées vides où le cinéma du Colisée n'était qu'une salle de quartier, avec sa foire aux films du quartier Saint-Denis où les exploitants visionnaient jour et nuit les films du monde entier, dont l'image nous a été conservée à la cinémathèque de Boulogne, pleine de permissionnaires, cette ville où il était impossible de se procurer un programme des cinémas et qui était pourtant couverte d'affiches de Pearl White et de Musidora, où il était inutile de chercher dans un journal la moindre ligne consacrée au cinéma... La voici pleine d'hommes en marche, pleine du feu de cette découverte que le cinéma n'était plus le cinéma, mais un art.

Que va-t-il se passer dans cette ville qui, cette année-là, est celle des « Mamelles de Tiresias » et de « Parade », des grandes « Baigneuses » et de la « Leçon de Piano », des « Arlequins » et des « Natures Mortes à la Guitare », et de « Caligrammes », et du « Feu » de Barbusse. Ils étouffaient. Ils se devaient de parler, de faire des prosélytes, et ce fut l'explosion. La grande presse, pas la presse corporative, pas les revues d'avant-garde, la grande presse vit la naissance de cette critique de choc qui se faisait, au-dessus des gens de cinéma et des producteurs saisis par l'épouvante d'une fin fatale du cinéma français, le porte-parole, le trait d'union, article par article, entre ces films et le public préparant la renaissance du cinéma français. Delluc ne fut pas le seul de ces pionniers et l'on serait étonné des noms qui ont signé certains articles. Mais il les résume tous, il fut vraiment le conducteur, le prophète que le cinéma attendait ; chacun de ses articles était un bulletin de victoire marquant, film après film, les étapes de la découverte et de l'initiation aux règles du nouvel art. C'est de l'analyse des films à l'école des chefs-d'œuvre que ces hommes neufs, aux yeux neufs, qui n'avaient jamais vu une caméra de près, se forgeront une vision toute nouvelle du cinéma. Car pour eux, ces films n'étaient pas l'aboutissement du cinéma, mais les prémisses d'un art nouveau.

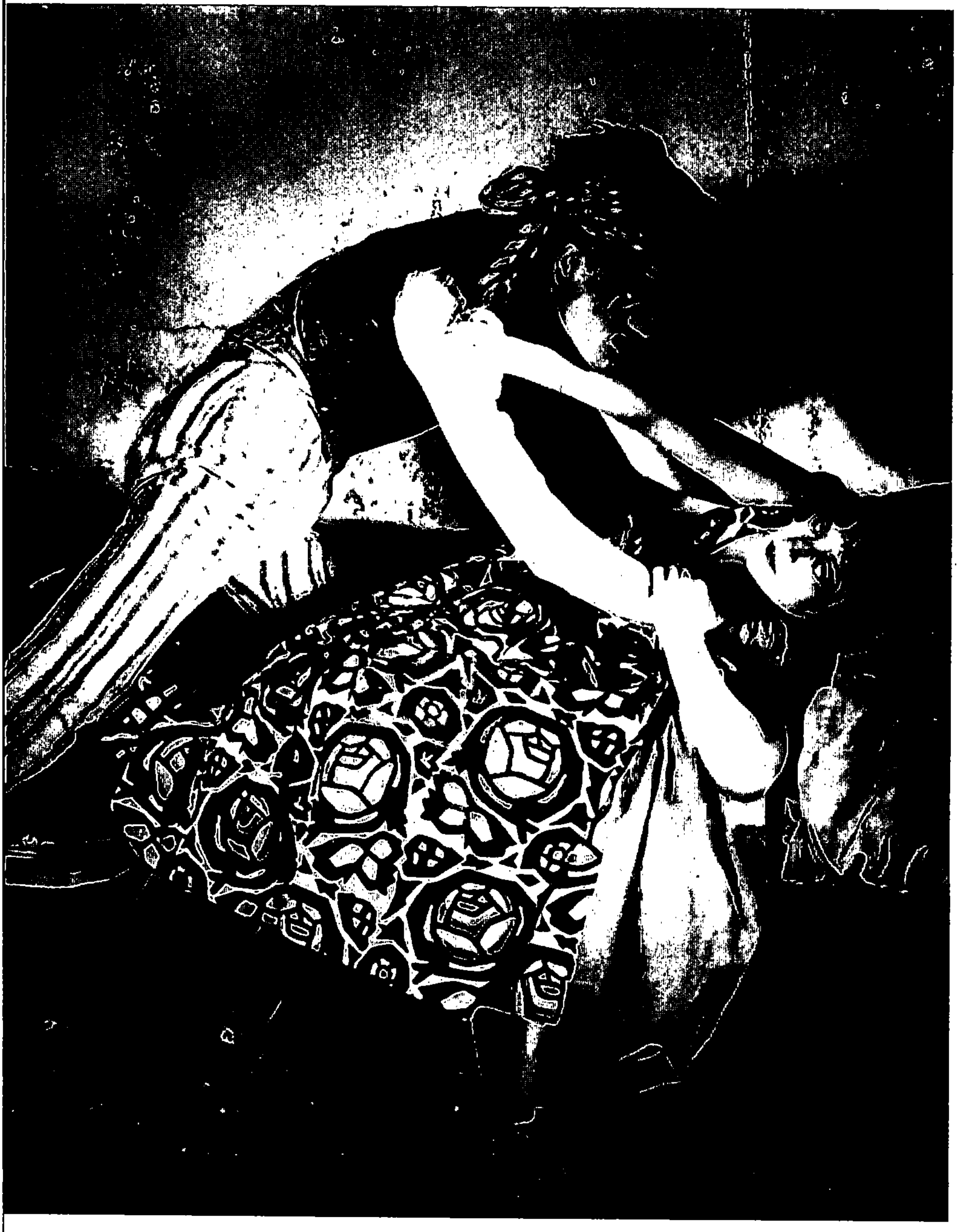
C'est ainsi que les salles de quartier furent la première école, la grande presse le premier laboratoire, l'optimisme et l'enthousiasme du public le moteur de l'avant-garde naissante. On ne saurait trop le répéter. Si la grande presse, et non pas la presse corporative, les grands quotidiens du matin et du soir et non pas les revues d'avant-garde, ouvrirent leurs colonnes à cet esprit nouveau, c'est parce que ce n'était pas l'esprit d'une chapelle, d'un cénacle, mais parce que ce qu'écrivaient ces hommes reflétait, la grande presse le savait bien, l'opinion de milliers de lecteurs. Ce qu'ils disaient était ce que pensait la jeunesse et c'était beaucoup plus à la rubrique des sports qu'à celle du théâtre qu'on songeait en ouvrant cette nouvelle rubrique du cinéma. C'est la force de cette jeunesse, de ces milliers de spectateurs, c'est l'engouement de Paris qui firent la force de Louis Delluc, c'est ce qui l'encouragea, le soutint dans sa tâche, l'aida à devenir non plus le Louis Delluc de « La Princesse qui ne sourit plus » des avant-premières et des cénacles, mais ce Delluc de « Fièvre », de « Cinea » qui inspira tant d'horreur à un monde fermé à l'avant-garde et qui sombrait.

Au même moment, l'Esthète installé à l'ombre d'Oscar Wilde décidait de faire sien ce nouvel art. De leur côté, Germaine Dulac et Abel Gance, à la droite et à la gauche du prophète, s'essayèrent de 1916 à 1918 à ouvrir les portes de la production commerciale, à ce que l'on appellera plus tard le septième art. Tandis qu'avec la meilleure bonne foi du monde, les Fescourt, les Raymond Bernard, les Baroncelli, les René Hervil, les Boudrioz, et dans l'ombre, cet inconnu, Feyder, essayaient de les suivre de leur mieux en assimilant les éclairages, les procédés, la technique des films américains, les conseils de Delluc.

Ce furent les passionnantes étapes de « La Roue de la mort » (1916), de « Geo le mystérieux », de la « Dixième symphonie » (1917), d' « Ames de fous », de « Mater Dolorosa » (1918), de « Pour le bonheur des autres » et



Marcel L'Herbier : « El Dorado » (Philippe Hériat, Eve Francis).





Abel Gance : « La Folie du Docteur Tube ».

de « La Cigarette » (1918-1919).
Ainsi la France avait ses « Forfaiture », sa Fanny Ward, son Emmy Lynn, son « Aventure à New York » sans Douglas Fairbanks, et Séverin Mars et Eve Francis résumaient à eux seuls Dustin Farnum et Louise Glaum, Bessy Bariscale et Hayakawa. La sortie de ces films rejetait, d'autant plus loin et plus vite dans le passé, les « Tih Min », les « Protea V », les « Chevaliers de Gaby », qu'ils ralliaient tous les suffrages et éprouvaient tous les publics. Jamais tâche ne fut plus ingrate, et si Germaine Dulac et Abel Gance étaient morts avant l'impressionnisme et le montage court, nous serions bien en peine de discerner leur filiation avec cette avant-garde, et tout ce qu'elle leur doit. Leurs films, tout au plus, nous auraient paru en être les signes avant-coureurs et Louis Delluc seul nous serait apparu comme le vrai précurseur.

Pourtant comme ces films, malgré leur « d'Annunzisme », malgré l'importance accordée à l'expression et au jeu des acteurs, la subordination de chaque image au déroulement du récit, tout ce qui leur donne aujourd'hui cet équilibre, ce classicisme, si contraire à ce qui sera plus tard, tout ce qui semble les rattacher beaucoup plus à « Forfaiture », à l'école italienne, à Perret et aux comédies suédoises d'avant « Les Proscrits », qu'aux films qui vont venir, comme ces films sont déjà au-delà de Ince et de Griffith ! Comme leur inspiration est neuve, comme ils sortent d'une même source que les articles de Delluc, comme ils regardent l'avenir tout en démontrant à leurs contemporains que le cinéma français devait pouvoir assimiler les découvertes du présent ! Comme ils sont loin du montage rythmique de Griffith, et déjà dans cette zone de la photogénie musicale que Delluc discernait au-delà de ce qu'il appelait l'œuvre de Thomas Ince ! Mais Abel Gance et Germaine Dulac n'avaient pas trouvé cette nouvelle terre par hasard. Ils l'avaient découverte, consciemment, par la dissection des chefs-d'œuvre, par l'analyse et la synthèse des résultats acquis.

Ce sont donc bien les films qui ont fait l'avant-garde et pas seulement leur analyse mais leur création. Plus que Louis Delluc, plus que Germaine Dulac, Abel Gance est le véritable père de l'avant-garde française, elle aurait existé sans eux, elle n'aurait jamais existé sans lui. Comme elle n'aurait jamais existé sans les films de Chaplin et de la « Triangle ».

Il était déjà prêt en 1915 ; il portait déjà son œuvre en lui ; elle avait commencé à mûrir bien avant celle de Delluc et de Dulac, dès avant guerre. Il savait déjà que le temps du cinéma était venu, il en entrevoyait déjà la lumière et c'est pourquoi si vite, dès 1917, il donnera à l'avant-garde française, avec « La Dixième Symphonie », son premier chef-d'œuvre.

Germaine Dulac, malgré toute son intelligence, sa finesse, sa sensibilité, son intuition, sa réceptivité féminine et ses facilités d'assimilation, sa culture musicale, son esprit critique et ce goût de l'équilibre qui ne l'abandonnera jamais en plein triomphe des recherches de laboratoire et de technicité, l'obligeant à rester fidèle à l'acteur, à l'humain, ne pouvait venir qu'en second. Elle n'a jamais caché son admiration pour Abel Gance. On a trop nié aujourd'hui tout ce que le cinéma lui doit pour ne pas le rappeler, et Germaine Dulac serait la première à se joindre à cet hommage que nous rendons à Gance.

Où trouverez-vous en 1917 l'équivalent de cette transfiguration du concert de la « Dixième Symphonie » qui nous transporte tout à coup dans l'extase des spectateurs ? Extase qui devient concrète sur l'écran par la seule puissance conjuguée du montage, de la plastique, de l'éclairage, du jeu et par le changement d'un personnage. Sans doute Griffith, dans la « Conscience Vengeresse » (1914), est-il allé au bord de cette scène, mais il n'est pas sorti du stade narratif.

Dans quel film avant lui pouvons-nous pénétrer la pensée des trois protagonistes grâce à leur transfiguration à coups de projecteurs, jointe à la transfiguration de l'expression ?

Bien sûr, Emmy Lynn retrouve dans cette scène la merveilleuse plasticité de Francesca Bertini, mais ses courbes et ses ondulations, son paroxysme sont au-delà des Italiens, nous sommes déjà au « Montreur d'Ombres » et il nous faudra attendre 1923 pour retrouver en Allemagne cette alliance à des fins subjectives de l'éclairage et de l'expressionnisme du jeu, mais avec moins de spontanéité et de sobriété. L'apparition de l'esthétisme et de la poésie ne vient qu'après.

Dans l'histoire de l'avant-garde, « La Folie du Docteur Tube » a pour signification de nous démontrer que la première caractéristique de l'avant-garde européenne fut la recherche d'un cinéma subjectif auquel on n'avait jamais pensé auparavant et de nous expliquer ainsi pourquoi en 1923 les écoles françaises et allemandes se rejoignent dans « Le Montreur d'Ombres », puis dans « Le Dernier des Hommes ».

Il en est de même de « Rose France » (1919), malgré toutes les fleurs dont Delluc l'a couvert. Sa seule signification est de fixer l'heure et le jour de l'entrée en lice d'une certaine poésie. C'est la première carte de visite de la poésie de chapelle, la première manifestation d'une volonté d'adapter le cinéma aux nuances et aux subtilités du « jardin des jeux secrets ». Ce fut aussi le commencement d'un long malentendu, car « Rose France » fut sifflé, fut hué comme allaient être sifflés, hués la plupart des films d'avant-garde entre 1920 et 1923. L'heure d'Orphée n'avait pas encore sonné.

Le cycle est clos, l'avant-garde avait déjà son public, ses réalisateurs, ses troupes de choc, sa critique ; elle aura bientôt son journal, ses ciné-clubs, son cinéma d'essai.

Aujourd'hui, où nos préoccupations sont autres, où nous ne voyons plus qu'une eau calme là où il y avait le tourbillon de la crue, où nous sommes beaucoup plus intéressés par tout ce qui surnage que par le phénomène de la montée des eaux, on ne dira jamais assez ce que le cinéma doit à ce laboratoire expérimental que fut la première avant-garde française entre 1919 et 1924. On ne dira jamais assez ce que nous devons à cette passion de la découverte qui les fit pénétrer chaque jour plus loin dans la connaissance du cinéma et leur fit reculer sans cesse les bornes du possible.

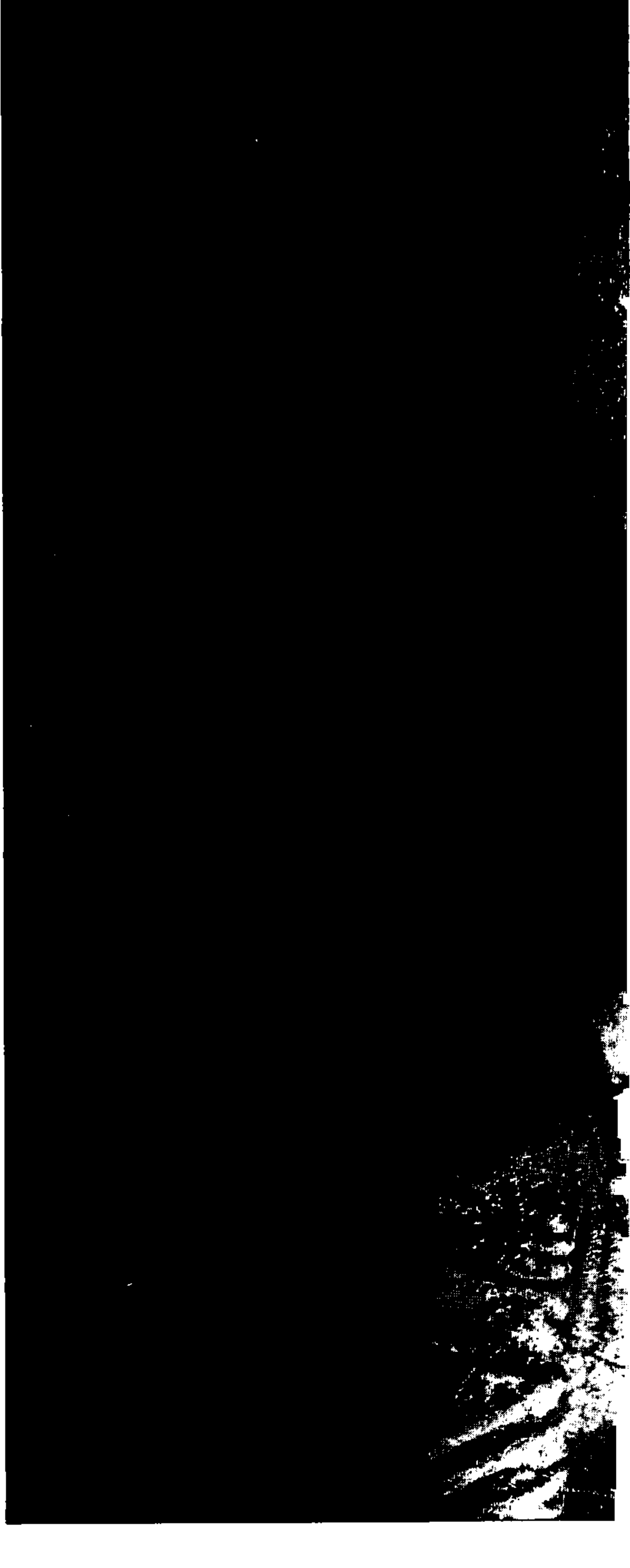
Sans doute, d'autres ont su par la suite tirer parti de cet effort et nous donner des œuvres qui effacent aujourd'hui, par leur contenu et leur maîtrise, celles de cet âge ingrat du cinéma français, mais il ne faut pas s'y tromper. Même aujourd'hui où leurs découvertes nous sont devenues des lieux communs, où elles font tellement corps avec notre vision du monde et du cinéma que nous ne pouvons plus les voir autrement, où nous ne convenons plus qu'il fut un temps où tout cela était à découvrir. Même aujourd'hui où nous donnons raison au public populaire d'avoir préféré une perfection à un effort, « Idylle aux Champs » à « Rose France », « Way Down East » à « La Femme de nulle part », l'émotion profonde à l'intelligence du cinéma, il nous faut rendre hommage à cette première équipe d'avant-garde du cinéma français. Convenons que sans leur effort, le cinéma serait autre, si, au moment où tous les cinéastes du monde entier se contentaient de produire des chefs-d'œuvre sur l'acquis du passé, ou d'essayer de faire du neuf avec du vieux, en dotant le cinéma de l'apport de l'art moderne au théâtre, au décor, nos cinéastes n'avaient été les seuls malgré les rires et l'hostilité des gens en place à vouloir enrichir le cinéma sans s'écarter de lui, à chercher en lui son renouvellement en approfondissant sans cesse ses lois et les possibilités de la caméra. Ils furent seuls et tout seuls.

Je vous défie de trouver en 1919 un autre groupe qui mette Griffith en syntaxe et cherche à expliquer Chaplin.

Je vous défie de trouver hors de France, en 1919, un film aussi révolutionnaire que « La Fête Espagnole », et qui aille dans cette voie. Pourquoi donc croyez-vous que le mot d'impressionnisme ait jailli à la fois des lèvres de la critique de 1919 et de celle de 1936 ?

Des origines à la « Triangle » et aux chefs-d'œuvre suédois, le cinéma fut un art de paysagistes. Mais quel rôle jouait avant « Les Proscrits » le pay-

sage dans un film ? Celui d'un fond de théâtre, puis celui d'un fond de tableau. Car c'était bien à l'art plastique que faisait penser avant tout le cinéma des années 17, après avoir été un art magique sous Méliès, et Il Theatro Muto de « l'Assassinat du Duc de Guise » à Pastrone.
L'art de la « Triangle » fut avant tout un art de surface que Griffith seul cherchait déjà à arracher aux deux dimensions. Mais l'école américaine, qui était partie de la conception française du plan fixe, n'arrivait pas à s'en libérer, malgré toutes ses découvertes. Griffith était son Giotto, et Porter son Duccio ; de Mille, Réginald Barker, Ince, Dwan et quelques autres, ses Bellini, ses Paolo Uccello, ses Siennois, ses Pierro della Francesca, ses Carpaccio. Mais elle ne réussissait pas à faire le saut qui mène à Raphaël.
De leur côté, à l'exception de Stiller, qui allait être le Masaccio de cette période, tous les maîtres du cinéma européen piétinaient eux aussi.
Un film était une surface plastique où les Suédois surent donner au paysage un rôle qu'il n'avait pas jusque-là. Ils surent le mettre en proportion avec leurs personnages, lui donner la perspective et l'air qui leur manquaient.
Si la « Triangle » et Ince ont fait illusion à Delluc, s'il n'a pas saisi à cause d'eux tout l'effort gigantesque du Griffith de « Naissance d'une Nation », d' « Intolérance » et des « Cœurs du Monde », pour briser, par l'ampleur des éléments, des sujets et de l'action, cet étau qui l'oppressait, s'il a écrit que Griffith était l'homme du passé et Ince l'homme de l'avenir, c'est parce que des films comme « Les Loups » ou « Les Parias de la Vie » atteignent à une pureté, à une concision de lignes intérieures, qui les dégagent complètement de la matière et de la pesanteur, si bien qu'on pouvait à travers eux comme à travers Chaplin, deviner un cinéma ayant résolu les problèmes avec lesquels Griffith se battait et auxquels Eisenstein apportera sa solution.
Or, la conception du cinéma qu'avait Germaine Dulac était tout autre. Sa vocation était née un soir au Gaumont-Palace de la rencontre d'une suite d'images et d'une phrase musicale. Elle voit musique, elle pense musique. Elle considérera toujours le film, non comme une fresque, mais comme une symphonie d'images, où chaque plan, selon sa densité et sa durée, aura la valeur d'un son ; elle jouera du montage comme elle joue du piano.
De son côté, Delluc n'a-t-il pas salué en « Joan the Woman », de de Mille, l'apparition de la cadence sur l'écran ? N'est-il pas un balletomane, admirateur de Chaplin ? N'a-t-il pas, comme les Suédois, saisi toute l'importance de l'atmosphère, mais en admirateur de Bakst et de Strawinsky ?
« La Fête Espagnole » n'est qu'une longue description par petites touches. Dans des films américains et suédois


Marcel L'Herbier : « Rose-France » (Jaque (Catelain).





Abel Gance : « La Dixième Symphonie ».

contemporains, l'action se situe dans un paysage ou dans un milieu précis. Ce ne sont jamais le milieu et le paysage qui font l'action.

De cette collaboration Dulac-Delluc naissait un film sans précédent, un film qu'on ne peut lire. Il faut l'avoir vu pour comprendre ce qu'il doit à cette collaboration et à l'art musical du montage de Germaine Dulac. C'est la multiplicité des plans qui fait son unité ; ils sont encore très simples et sans recherches d'angles. Ils se déroulent à une cadence rapide. Ils passent sans s'attarder et c'est cela cette façon de revenir sur certains leit-motive sans y paraître, cette façon d'isoler et d'encercler les personnages avec une corrida, avec un paysage, des couples de danseurs tantôt en contrepoint et tantôt, au contraire, en renforcement des héros, qui fait monter l'émotion. Supprimez les sous-titres. Germaine Dulac comme Gance montaient leurs films sans sous-titres ; cette retenue, cette concision dans la rapidité, cette musicalité suggestive du montage ne vous évoquent-elles rien ?

Dès « La Fête Espagnole », au-delà de la « Chanson du rail » et la fête foraine de « Cœur fidèle », on aperçoit l'Odessa de « Potemkine » et je dirai même que la pauvreté du moyen donne à « La Fête Espagnole » une concision qui rend le rapprochement plus sensible ; ainsi notre avant-garde menait à « Potemkine », et le génie d'Eisenstein a pu prendre tout son essor grâce au support de ces travaux.

Car en 1920 — « L'Homme du Large » et « Le Silence » en témoignent — nos cinéastes étaient allés plus loin. Ils avaient dépassé le stade de l'art muet, celui de la symphonie d'images et celui du cinéma subjectif. Ils écrivaient déjà des films avec une caméra ; ils en étaient déjà au langage cinématographique. Par ses recherches d'opposition de blancs et de noirs, par la signification qu'elle tendait à donner à chaque image selon l'angle de prise de vue, par l'enchevêtrement dans le montage des surfaces et des volumes, des temps courts et des temps longs, par le morcellement de plus en plus grand des plans et leur simplification, notre avant-garde allait droit à l'hiéroglyphe cinématographique, à ce langage idéographique sur lequel Eisenstein se penchera.

Sans doute avant eux, Griffith avait trouvé les premières lois de ce nouveau langage, mais elles ne tendaient pas encore vers une conception dramatique du cinéma. Sans doute, comme les anciens films de Chaplin en font foi, les primitifs avaient cherché un langage du cinéma muet, mais ils l'avaient cherché dans la mimique.

Sans doute, dans leur griserie de cette nouvelle conquête, les possibilités de la caméra, les cinéastes français allaient oublier l'homme et oublier très vite la leçon de Chaplin alors que les Russes, qui ne tarderont pas à les rejoindre, ne perdront jamais de vue l'importance de l'acteur.

Mais lisez « Le Silence »... De tous les films de Delluc, le plus important est celui que nous ne pourrons jamais voir. Lisez cette façon de lier les images, le passé et le présent, cette manière de pénétrer la pensée de l'homme par ses objets familiers, de procéder par ellipse et association d'images qui suggèrent une idée ; cela n'annonce-t-il pas en 1920 l' « Opinion Publique » et l' « Eventail de Lady Windermere » ? Lisez cette conception du flou à des fins idéographiques : signification du recul dans le temps, du souvenir. Et surtout regardez « L'Homme du Large ».

Il paraît qu'on en rit aujourd'hui. Et bien des gens ont du mal à retrouver leur enthousiasme de 1920 ; ils ne se rappellent donc plus ce qui les enchantait. Les hommes qui vinrent au cinéma sur la foi du « Carnaval des Vérités », de « L'Homme du Large », de « Villa Destin », ne doivent pas en rougir. La place de Marcel L'Herbier dans l'avant-garde française n'est pas une place usurpée. Et l'accueil triomphal d' « El Dorado » avait un sens. 1920 est l'année de « Barrabas » et de « Travail ». J'avoue qu'il n'y a aucune comparaison possible entre la beauté éclatante de leur photographie, la solidité de leur réalisme et de leurs acteurs avec l'éternel renouvellement du rythme dans les films de Feuillade, par l'invention de l'action, et « l'Homme du Large », dans sa copie nouvelle, privée de la magie des virages et teintages auxquels L'Herbier tenait expressément. Mais voilà justement le point de départ de mon admiration.

Je me souviens d'une séance de ciné-club qui projetait à la fois « Le Monastère de Sandomir » et « L'Homme du Large ». C'était juste au sortir de cette période de l'avant-garde, au début du parlant. Je me souviens des rires qui avaient accueilli la copie d'époque de « L'Homme du Large » et le silence respectueux qui avait accompagné l'œuvre de Sjöström ; mais je me souviens aussi que c'est ce jour-là que, confrontant ces deux œuvres, je compris tout ce que le cinéma devait à l'avant-garde, et tout ce que les metteurs en scène d'avant-garde lui avaient sacrifié. J'ai eu, depuis, l'occasion de voir bien des films, mais je n'en ai pas rencontré un seul qui puisse m'empêcher de dire que « L'Homme du Large » est le premier exemple d'écriture cinématographique. Au contraire de Pouctal et de Feuillade, « L'Homme du Large » n'est pas la narration de faits expliqués et reliés par des sous-titres, mais une succession d'images dont le message a la valeur d'une idée : d'idéogrammes. On peut lire ce film image par image, comme on lit les hiéroglyphes, comme on lit un texte chinois, et si ce film nous semble d'un symbolisme facile, si les acteurs se tournent face à la mer les bras croisés, si la Bretagne nous apparaît comme une Bretagne en terre cuite et d'objets souvenirs, si nous sommes dans un monde aussi éloigné de la réalité du XXe siècle que celui de Vendémiaire, c'est que ce film n'est rien d'autre qu'une succession de signes qu'il fallait rendre évidents. C'est pourquoi L'Herbier a l'air d'ânonner, et comme son effort nous paraît inconcevable à l'époque des beaux édifices suédois et yanks, nous rions d'un ermite installé dans une grotte de Bourg-le-Bas au lieu de lire solitude provoquée par le remords et nous crions à la fausse poésie et à l'esthétisme sans nous rendre compte du message contenu dans ce premier abécédaire des idéogrammes cinématographiques, et l'utilisation par L'Herbier des sous-titres ne contredit pas ce point de vue. Les sous-titres ne viennent pas prendre la place d'une image, pour dire en quelques phrases ce qui semblait inexprimable. Ils se superposent à l'image comme pour en souligner le sens, comme, dans les vocabulaires, les mots qui sont soulignés d'une image pour frapper la mémoire. Mais ici, le mot, c'est l'image du film, et le sous-titre, l'image destinée à le fixer dans notre souvenir.

L'Herbier va même plus loin. Il essaye de reprendre ce dialogue du sous-titre et de l'image qui est le propre de ce livre illustré : « Rose France ». Certains de ces sous-titres sont comme un élément de l'alphabet cinématographique, un élément qui ne pourra s'y intégrer vraiment que par le contrepoint du son. Les sous-titres annoncent ceux de certains films soviétiques de 1928. Ils ont la valeur de sons, d'exclamations. Et si dans ces films les virages et teintages ont tant d'importance, c'est qu'ils ne signifient pas seulement le jour, la nuit et l'éclairage artificiel. Ses roses, ses verts, ses mauves, ses violets, ont tous une signification.

Si L'Herbier s'empare, après 1920, de la surimpression réhabilitée par « Le Trésor d'Arne », « Les Morts nous frôlent » et la « Charrette Fantôme », ce n'est pas comme élément de fantastique, mais comme élément du langage cinématographique. Il en est de même pour le symbolisme décoratif du cinéma allemand : il ne s'y intéresse qu'en tant que signe supplémentaire, et c'est pourquoi certains de ses films nous font hocher la tête.

C'est pourquoi certains de ses films nous font hocher la tête ; peu lui importe cependant qu'il y ait cacophonie et cacophonie pire que celle de « Caligari » où le corps de l'homme seul tranche entre le style des costumes et du décor, qu'il y ait cacophonie dans « Don Juan et Faust » entre la stylisation des costumes et le décor véridique d'une Espagne du temps de Philippe II, ce qui compte c'est qu'on puisse lire par le costume le bon et le méchant, le diable et la princesse,

Don Juan et Faust. Lisez Eisenstein... Il faut lire d'Eisenstein l'étude sur le masque japonais pour comprendre tout de suite pourquoi, dans « El Dorado », Hériat est si outrancièrement grimé et déguisé. Son masque n'a pas pour raison d'être un jeu plastique, mais un jeu idéographique. Ce qui compte avant tout, c'est qu'il ait le masque du vilain, c'est qu'on le reconnaisse tout de suite comme le masque du mal. Et chaque détail de son costume a une signification qui se veut évidente, afin d'être immédiatement comprise ; peu importe s'il a l'air déguisé.

Ainsi, si « La Fête Espagnole » annonce l'Eisenstein du « Potemkine », aussi paradoxal que cela puisse paraître, du « Carnaval des Vérités » à « Don Juan et Faust », L'Herbier a travaillé pour l'Eisenstein d' « Octobre », et voilà pourquoi il ne faut pas confondre l' « Eldorado » et... « la Dame de Shangai » : un abîme les sépare, l'abîme qui séparera toujours Welles d'Eisenstein. (...)

Très vite, la première avant-garde va s'installer dans ses découvertes, sacrifiant l'esprit à la lettre ; tout va se désagréger entre ses mains, sous les quolibets de la jeunesse qui ne se gênera pas pour lui dire qu'elle n'a plus d'avant-garde que le nom. De 1924 à 1928, nos cinéastes vont piétiner de plus en plus, et s'éloigner de leur point de départ malgré quelques fruits attardés, malgré Gance et son « Napoléon », qui sera une tentative pour rejoindre, au-delà de l'élan tiré de notre première avant-garde, les terres vierges que les Russes exploraient. Mais « Napoléon » avait coûté trop cher, il immobilisait trop de millions pour qu'Abel Gance eût la liberté d'Eisenstein, pour qu'il fût libre d'en faire le film qu'il avait rêvé. Il dut se contraindre à « La Roue », au feuilleton du « Ciné-Roman », comme en fait foi le triptyque des « Bals de la Terreur », lequel atteint aux limites du possible, et qu'il dut renoncer à faire figurer dans la liste de ses films. Ce triptyque, qui sera l'un des triomphes du Studio 28, il faudra attendre vingt années pour qu'il soit de nouveau projeté par le Musée du Cinéma.

En 1924 donc, tandis que les écoles étrangères s'assimilaient nos découvertes, tous les yeux étaient tournés de France vers les seuls Berlin et Hollywood. Murnau ou Stroheim ? Bientôt « Potemkine » et « La Mère » allaient mettre tout le monde d'accord. L'avant-garde française semblait déjà morte et l'eût été, si la première avant-garde, en forgeant l'arme des ciné-clubs et de la presse spécialisée, n'avait laissé au cinéma français un héritage grâce auquel naissait déjà une nouvelle avant-garde au visage inconnu. — Henri LANGLOIS.

(Texte paru sous la signature D.-C. D. dans le nº 6 de « L'Age du Cinéma » et publié avec l'aimable autorisation de Georges Goldfayn.)



Germaine Dulac et Louis Delluc : « La Fête espagnole ».



La Première Vague

par Noël Burch et Jean-André Fieschi

Occultée par les grands cinémas nationaux du muet (l'allemand, le russe, le scandinave, l'américain, l'italien même), la tendance française des années vingt qu'on appelle parfois « première avant-garde » (par opposition à la seconde : « Un chien andalou », « L'Age d'or ») ou encore, assez improprement, « école impressionniste » (par opposition à l'Expressionnisme, et au Kammerspiel) est aujourd'hui, sans conteste, la plus méconnue, voire la plus méprisée : par les critiques, les historiens, les cinéastes. Au point que toute référence à elle prend volontiers un tour péjoratif, et rédhibitoire ; en rapprocher quelque film que ce soit revient à le discréditer sans autre forme de procès par les sous-entendus qui en découlent tout naturellement : gratuité, formalisme, bric-à-brac d'effets hétéroclites. Sans doute faut-il compter avec ce « tunnel », cher à Langlois, par lequel passent tant d'œuvres d'art avant de recevoir la lumière qu'elles réclament. L'ensemble qui suit n'a d'autre ambition que de poser quelques repères pour rendre à cette tendance plus et mieux qu'une dignité historique : la mise en phase, surprenante mais logique, avec certaines des recherches les plus vivifiantes du cinéma d'aujourd'hui.

Il n'est pourtant pas indifférent, au seuil d'une tentative de réhabilitation qui s'impose, de s'interroger brièvement sur les motifs les plus évidents d'une disgrâce pour beaucoup d'amateurs irréversible.

Irréversible parce qu'hélas semblant fait acquis, si bien que fort peu de cinéphiles, malgré leur curiosité et leur goût des hiérarchies à sans cesse remettre en cause, se sont donnés la peine, cette fois, d'aller juger sur pièces. Et l'indice de fréquentation de la Cinémathèque fut rarement plus faible que lors des programmations, parfois en copies d'époque teintées, d'Epstein, de L'Herbier, de Germaine Dulac. La mode surréalisante, et surtout ses déviations abusives, y furent pour quelque chose : le culte légitime des premiers Buñuel d'une part, la revalorisation nécessaire des magiques imageries « populaires » de Feuillade de l'autre, ne semblaient pas possibles sans ce système d'exclusion des chemins parallèles qui a déjà tant fait de mal au cinéma. Comment, pensait-on, aimer à la fois « Les Vampires » et « El Dorado », « L'Age d'or » et « Cœur fidèle » ? C'était là, d'une certaine façon, entériner tardivement une querelle d'époque. Bien sûr, Delluc méprisait Feuillade, que découvraient alors avec émerveillement, au hasard des sollicitations d'une affiche triplement interrogative, les jeunes Breton et Aragon ; il paraissait donc logique, par contrecoup, de mépriser Delluc et ses amis. Il arrive cependant qu'avec quelque recul les perspectives à nouveau changent, et que se mêlent de bien inextricable façon des parcours autrefois opposés : ainsi Musidora, créature de prédilection du petit-bourgeois royaliste Feuillade et muse élue des surréalistes est-elle un peu responsable de la flamme soudaine du barrésien L'Herbier à l'égard du cinéma ; ainsi l'assistant préposé à la claquette sur le plateau de « La Chute de la maison Usher » d'Epstein, est-il le futur auteur de « L'Age d'or ». Mais s'il était à tout prendre logique que Robert Desnos traitât Germaine Dulac de « vache », et publiquement, parce qu'elle avait assez étourdiment banalisé un superbe sujet de son ami Artaud, le poète (tandis qu'Artaud, l'acteur, devait figurer magnifiquement, lui, dans « L'Argent »), il était, par contre, assez illogique de trouver surréalistes les lentilles déformantes de Man Ray (point si différentes, justement, des jeux de miroirs de Germaine Dulac, cette fois dans « Arabesques »), et de bouder les sublimes surimpressions du visage de Gina Manès sur l'eau trouble d'un grand port (dans « Cœur fidèle », d'Epstein), lesquelles étaient si véritablement surréalistes qu'elles annonçaient irrésistiblement les troublantes transparences du plus grand des peintres du groupe : Magritte.

C'est qu'il y a, sans doute, des œuvres qui, malgré les apparences, ne s'adressent point à leurs contemporains, même les mieux avertis (à preuve, parmi cent autres en tous domaines, celle-ci, musicale : Gesualdo. Qu'en pensait donc Monteverdi ? Qu'en pensent aujourd'hui Boulez, ou Fano ? A preuve, aussi, « l'impressionniste » Debussy : ne l'écoute-t-on pas différemment, depuis Webern ?). Elles s'adressent, par dessus la tête des contemporains, à des générations futures, par où nous retrouvons le tunnel de Langlois. Peut-être, ici, précisément, à la nôtre. Car ce fut le cas des œuvres-clé de L'Herbier, Epstein, en première ligne, de Dulac par un biais que nous examinerons plus bas, et, sur un mode cinématographique plus discret (sinon sur un mode scénarique et critique), de Delluc.

Ces quatre noms toujours cités ensemble, mais de façon sommaire et rapide à notre avis, avaient au moins en commun de différer fondamentalement de ce qui les avait précédés et même de ce qui allait les suivre. Même des grands russes, dont ils sont un peu les précurseurs (avec Gance et Griffith, il va sans dire), dont devait surtout les séparer, par-delà une évidente parenté formelle (montages courts, « formalisme » au sens large) l'option fondamentale prise face à la notion de sujet : mais il n'est guère surprenant qu'une société naissante, et révolutionnaire, envisage différemment ce problème qu'une poignée d'intellectuels français d'après la guerre de 14. Là où la facture, pour brillante et diversifiée qu'elle soit, d'œuvres comme « L'Argent » (L'Herbier), « La Glace à trois faces » (Epstein), « L'Invitation au voyage » (Dulac) est perceptible comme telle en dehors ou malgré le système référentiel qui la sous-tend, on la trouve chez les Russes (chez Eisenstein mais aussi Vertov et Dovjenko), idéalement du moins, « au service » d'autre chose qu'elle-même. (Comme aussi, différemment encore, chez le Buñuel de « L'Age d'or », le Lang de « Métropolis », le Griffith de « Naissance d'une nation » : toutes œuvres dont, mutatis mutandis, ne sont évidemment pas absentes les préoccupations morales, ou sociales, qui prêtent ordinairement dignité — ou indignité — à ce qu'il est convenu d'appeler un sujet.)

Or, la notion de sujet fut évidemment tout autre pour les cinéastes qui nous occupent, et c'est là vraisemblablement un point crucial, source première du malentendu qui les tient à l'écart, parfois comme des pestiférés : il y a fort à parier qu'Epstein eût accepté ce qu'en dit L'Herbier (cf. entretien), à propos de « L'Inhumaine », film qui, pour inabouti qu'il soit dans son ensemble, n'en a pas moins le mérite de poser clairement le problème. Sujet, donc, conçu comme « base chiffrée permettant de construire des harmonies plastiques ». Quelles que soient les réticences de détail face à semblable option, comment ne pas voir ce qui la distingue de conceptions strictement littéraires qui jouissent pourtant encore, elles, de droit de cité ? On peut certes opposer à « L'Inhu-



Marcel L'Herbier : « El Dorado ». (Eve Francis).





Tournage de « La Chute de la Maison Usher » : Luis Buñuel, assistant de Jean Epstein, fait le clap devant Marguerite Gance et Jean Debucourt. (Photo Jean Dréville.)

maine » qu'il n'était guère besoin de refuser la littérature (même bonne) si c'était pour sombrer dans la mauvaise (au niveau anecdotique s'entend). Sans doute, et cette époque, comme ces auteurs, sont loin d'avoir levé toutes les contradictions : du moins les ont-ils portées au grand jour, comme personne avant eux, et bien peu après. D'autant plus que ces contradictions ont été dépassées par la suite, et de manière combien satisfaisante, par L'Herbier lui-même (« L'Argent »), et par Epstein (« La Glace à trois faces », « Six et demie onze », « Finis Terrae »). Tous films qui définissent, eux, un fonctionnement absolument moderne du sujet, dans le sens où, plus tard, pourra l'entendre le Renoir de « La Règle du jeu » : les va-et-vient des personnages à l'intérieur du champ et par rapport aux mouvements d'appareil dans « L'Argent », la structure spatio-temporelle a-chronologique de « La Glace » ne sont pas supports d'idées transcendantes, ou plaquées, mais découlent tout naturellement, et logiquement, d'un « sujet » qu'ils informent à leur tour. Bien des distinctions caduques, bien des fausses pistes pour ciné-clubs y étalent d'ores et déjà dépassées, et autrement qu'en théorie. Mais peut-être cela n'est-il vraiment clair qu'aujourd'hui, grâce à l'apport de Resnais, de certains Bergman, ou du tout premier Antonioni : le présent, par eux, plus ou moins consciemment, vient légitimer un passé enfoui. Il est juste d'ajouter que Resnais, lui, n'a jamais nié sa dette à cette période. Et il est satisfaisant de remarquer qu'en lui, justement, Feuillade et Epstein, les « formalistes » et les « surréalistes » trouvent enfin ce point de jonction où les contraires s'annulent.

On aura compris que c'est la « pertinence » contemporaine qui nous intéresse, face à cette époque. Cette « pertinence » se nourrit de certains renversements dialectiques. Nous avons très brièvement esquissé celui qui concerne le « sujet ». Il en est d'autres, non moindres, dont celui-ci, privilégié, qui tient à la croyance quasi-théologique (mise en forme par Bazin avec l'autorité que l'on sait) en un caractère inviolable de l'image photographique. En découle un refus presque généralisé des truquages qui font atteinte à cette image : c'est le tabou « documentaire », qui a trouvé son exemplaire illustration dans le néo-réalisme italien, chez Rossellini surtout (le fameux, et très chrétien, « les choses sont là, pourquoi les manipuler ? »). Il faut peut-être voir dans le refus qu'on oppose aux manipulations forcenées de Dulac, Epstein et L'Herbier (et Gance aussi, mais lui, qui constitue un noble cas à part, est récupéré par le lyrisme, le baroque, la folie, etc.) autre chose, en définitive, qu'un refus d'ordre esthétique. Cela mériterait certainement étude à part, et qui surprendrait fort, gageons-le. En tout cas, assez d'œuvres d'aujourd'hui s'inscrivent en faux contre cette conception de la « transparence immaculée » pour redonner raison à nos pionniers : citons, pour simple mémoire, « Persona », « Anticipation », « Les Petites Marguerites », pratiquement tout l'Underground, et en tous cas, ce qui suffirait, le « Chumlum » de Ron Rice, mais aussi « Les Oiseaux », bien d'autres à votre guise.

Nous touchent encore, chez ces pionniers, mais c'est un point plus communément admis, encore que parfois à contre-sens, leurs écrits. De toute cette époque, le théoricien qui s'adresse encore le plus directement à nous, bien plus qu'Arnheim, Balasz ou Poudovkine, c'est Jean Epstein (cf. texte de Labarthe). Plus même (mais non, il va sans dire, au niveau de l'analyse « facturale ») qu'Eisenstein : il est celui, de tous les cinéastes, chez qui la distance est la plus faible qui sépare ses conceptions de ses applications pratiques — voir aussi, plus loin, l'admirable texte de présentation de l'admirable « Glace à trois faces ». Ce film est d'ailleurs rythmiquement, plastiquement, structurellement, dramatiquement, un des plus beaux de tout le muet, pas seulement français. Le découpage non-chronologique des séquences (annonçant plus « Je t'aime, je t'aime » que « L'Année dernière à Marienbad »), l'imbrication des scènes « documentaires » et des scènes « sophistiquées », la somptuosité de chaque plan (lumière, matière) et la subtilité du lien formel qui les unit, la modernité et le naturel du jeu, l'efficience des recherches rythmiques (la fuite finale en voiture, entrecoupée de signaux graphiques comme chez Godard), l'intensité des signes disposés tout au long du récit (parfois prémonitoires, comme l'hirondelle qui sera cause de la mort de l'automobiliste grisé par la vitesse, et qui apparait bien avant son « rôle »), le caractère violemment onirique (et nullement mentaliste) des gros plans d'objets (bagues, montres, téléphones) et de visages, l'invention perpétuelle des raccords (de gestes, par exemple, pour lier non pas un plan à un autre mais une séquence à une autre) — on n'en finirait pas d'énumérer les richesses d'un tel film — composent un objet filmique dont l'audace et la réussite à tous niveaux surprennent encore aujourd'hui. Nul apitoiement ou paternalisme d'historien, devant la « Glace », mais l'évidence du pur chef-d'œuvre, et destiné à demeurer tel.

Epstein est d'ailleurs, à tout prendre, et même s'il n'est pas mis encore à sa vraie place (il est juste de reporter le lecteur, à son endroit, à l'important texte de Langlois — Cahiers, nº 24 — et aux sincères efforts de réhabilitation tentés par Leprohon — Collection Seghers — et Haudiquet — Anthologie du Cinéma, tome 2), le moins malmené

des « quatre ». La palme du martyre, par contre, devant être réservée à Germaine Dulac, aussi bien cinéaste que théoricienne. D'autres diront (Mitry sans doute) qu'elle n'a rallié que tardivement « l'avant-garde », après des débuts commerciaux. Et il est vrai que son film le plus célèbre, le plus souvent cité (« La Coquille et le clergyman »), œuvre assez snob et guindée, n'est pas fait pour clarifier son cas, qui n'est guère simple pourtant, et ne peut s'accommoder d'une exécution sommaire.

Car, pour « tardives » qu'aient été ses intuitions et leur conceptualisation, elles demeurent pour l'essentiel d'une telle validité qu'on aurait tort de les négliger. Citons simplement : « Mouvement extérieur, mouvement intérieur, l'un commentant l'autre pour former la phrase cinématographique, expression d'un visage, mobilité d'un geste, signification d'un détail et l'image suivant dans un rythme entraînant de perspectives différentes » (1925). Et : « Ma vérité n'est peut-être pas la vôtre. Croyez-vous cependant que le cinéma doive être un art de narration plus qu'un art de sensation ? Simple question, mais grave peut-être.

« Loin de moi l'idée de supprimer en un jour des écrans, les jolies ou larmoyantes petites histoires que nous écrivons tous, parce qu'on nous les demande, pour un public que nous ne connaissons pas et qui nous les réclame, parait-il.

« Je viens seulement vous demander quand dans nos films, l'un de nous veut, l'espace d'un court passage, échapper aux affabulations théâtrales qui sont contraires à l'esprit du cinéma, et tenter d'émouvoir par la sensation seule, par la sensibilité, par le mouvement des choses vues en elles-mêmes, pour elles-mêmes, de l'aider, de le comprendre car, en luttant contre l'intrusion littéraire et dramatique dans son domaine artistique, peut-être est-il dans la vérité.

« On peut émouvoir sans personnage, donc sans moyen de théâtre : voyez la chanson du rail et des roues » (1924).

Encore : « L'avenir est au film qui ne pourra se raconter. Le cinéma peut certes raconter une histoire, mais il ne faut pas oublier que l'histoire n'est rien. L'histoire, c'est une surface.

« Le septième art, celui de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible, qui s'étend au-dessous de cette surface, c'est l'insaisissable musical. »

« Le cinéma est à la fois si proche et si loin de l'art photographique ».

Enfin : « Le rôle du cinéma est de nous émouvoir par le jeu des mouvements et non par l'idée d'une action qui provoque ces mouvements » (1927). C'est après de bien longs détours qu'on en revient quelquefois aujourd'hui à l'idée que le cinéma peut n'être pas narratif. Excessives, les formulations de Germaine Dulac ? Qu'elles n'aient presque rien perdu de leur pouvoir de provocation leur confère une vérité qui n'est pas close.

Mais elle n'était pas Epstein, et il est indéniable qu'elle faillit dans l'application pure de ses théories, par trop fascinée qu'elle était par certaine « Germination du blé » (rythme intérieur de l'image, en accéléré) du bon docteur Commandon (« Arabesques », « Disque 957 » ne sont en définitive qu'une suite de « beaux » plans, comme on dit, bien qu'alertement montés, mais dont il faut chercher la postérité... dans les « interludes » de la télévision.) Par contre, cet échec ne doit pas masquer la réussite paradoxale, mais certaine, que Germaine Dulac trouva dans des films plus « sages », fort éloignés sans doute de ceux auxquels elle rêvait : dans « La Souriante Madame Beudet », bien sûr, et dans « L'Invitation au voyage », variations bovarystes sur des personnages de femmes seules aux résonances nettement pré-antonioniennes : précision et fluidité du découpage, que nous dirions aisément « classique », s'ils ne nous parvenaient si purs qu'il faut bien les qualifier de modernes, émerveillent par leur sûreté, leur rigueur décantée de tout artifice. Qualités que l'on trouve encore, bien qu'à un degré moindre, dans des œuvres comme « Le Diable dans la ville », fantaisie médiévale sur un scénario de Jean-Louis Bouquet (auteur d'une « Cité foudroyée », filmée par Luitz-Morat et chère, encore, à Resnais...). Ainsi Dulac atteint-elle par contrainte un peu de ce qu'Epstein postulait sciemment : tout porte à croire qu'elle sortira tôt ou tard du purgatoire où la maintient la méconnaissance.

Autre motif d'intérêt, chez elle, mais surtout chez L'Herbier et Epstein : un merveilleux pouvoir de **renouvellement** formel, lié aussi à leur conception spécifique du sujet. Point d'entraves thématiques ou morales, mais un extraordinaire goût de l'expérience qui les poussait à mener leurs investigations dans des voies très divergentes, d'un film à l'autre, et parfois même contradictoires. (Parfois aussi, dans « L'Inhumaine », « Feu Mathias Pascal » ou « La Glace à trois faces », cette volonté de renouvellement s'exerce à l'intérieur du film lui-même, de façon hétéroclite (« L'Inhumaine ») ou profondément cohérente (« Feu Mathias », « La Glace... »). Ce fait est d'autant plus notable que la plupart des grandes œuvres du muet (Eisenstein, Lang, Stroheim...) tendaient plutôt à suivre, préfigurant la rectitude bressonienne, un parcours moins accidenté (il y a des exceptions : Murnau, mais peu d'autres de même envergure). Renouvellement curieusement partagé, chez L'Herbier et Epstein, par un axe identique : il serait fructueux de comparer « L'Homme du large » et « Finis Terrae » (présence documentaire de la Bretagne, de l'océan, mêlée à des exigences d'écriture très poussées), « El Dorado » et « Cœur fidèle » (formalisme enraciné sur des affabulations de « mélodrame »), « L'Argent » et « La Glace à trois faces » (formes parfaites de sophistication « mondaines », d'une sensualité visuelle confondante). Pour L'Herbier particulièrement, il n'est pas un seul de ses douze longs métrages muets, de « Rose-France » (1919) à « L'Argent » (1928) qui reprenne le schéma structurel du précédent, pas un seul qui répète une expérience plastique, sinon pour la dépasser en un système infiniment plus riche. Cela explique la curiosité que l'on peut prendre aux moins aboutis (« Don Juan et Faust », plus saugrenu qu'étonnant) comme aux chefs-d'œuvre (« L'Homme du large », « El Dorado », « L'Argent »).

Reste le cas Delluc, dont la mort prématurée ne facilite pas l'approche (en tant que cinéaste). Son apport critique et scénarique, considérable, n'empêche pas l'impression, comme le dit Franju, qu' « il n'était pas un homme de l'optique » (par opposition à Epstein et L'Herbier). L'émouvante simplicité des mises en scène (on rechigne un peu au mot, en ce qui le concerne) de « La Femme de nulle part » et « L'Inondation », leur discrétion et le talent de paysagiste, ne devant rien aux Suédois, qui s'y déploient, sont, malgré de grandes qualités, sans comparaison possible, à notre avis, avec l'effervescence formelle dont faisaient preuve, à la même époque, les proches amis de Delluc. Malgré cette proximité intellectuelle, le recul historique a du mal à en faire leur contemporain : plutôt un héritier raffiné des Américains, ayant remplacé la fougue de Fairbanks ou la grandeur de Ince, qu'il adorait, par un sens très français de la « mesure » et du bon goût.

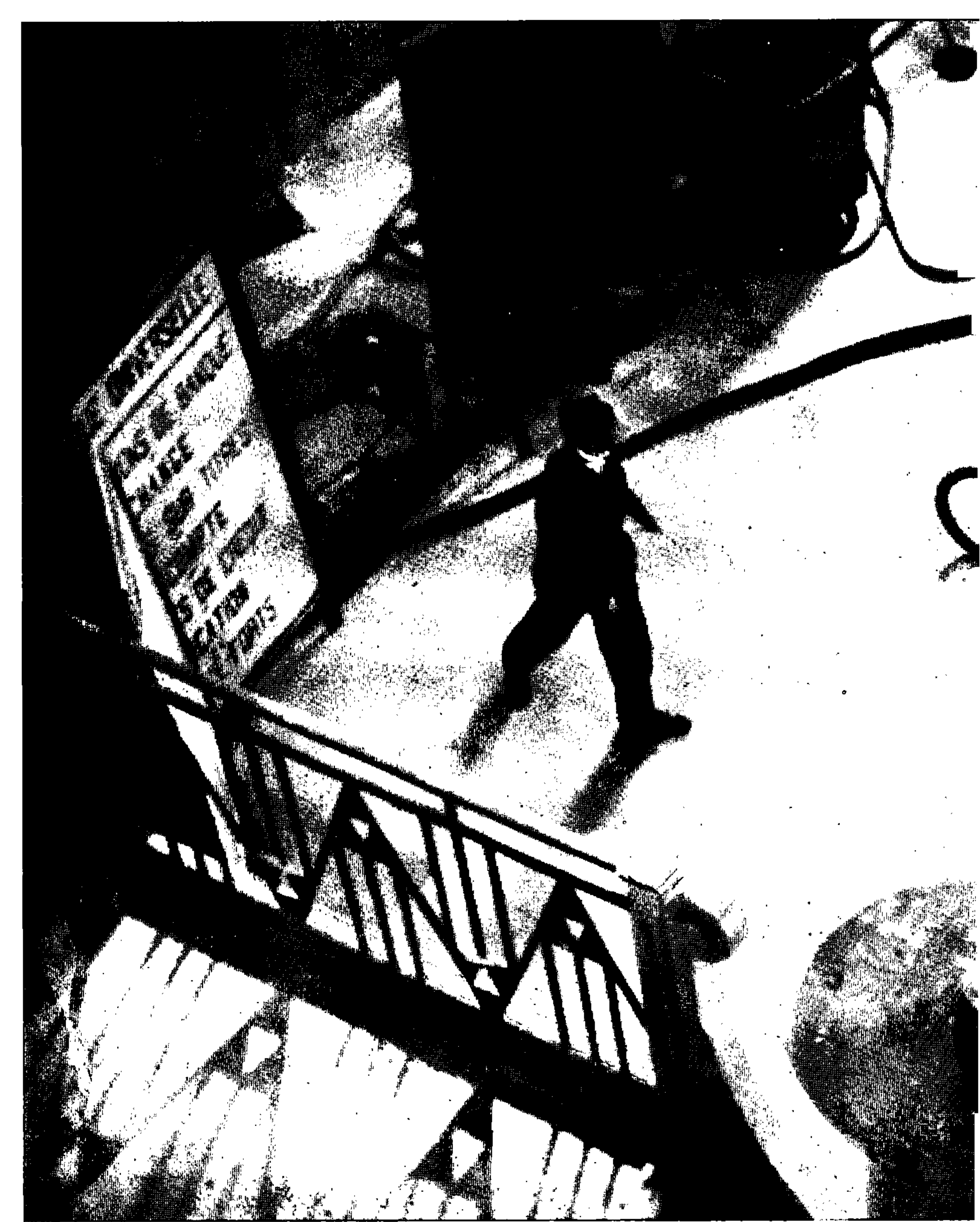
Puis, l'arrivée du parlant intervint moins comme une continuation logique d'un art d'extrême stylisation que comme un événement totalement artificiel qui vint briser, pour chacun d'eux, la recherche entreprise. « L'Enfant de l'amour » (1929), de L'Herbier, qui succède immédiatement à « L'Argent » dans sa filmographie, donne l'étrange impression, après la maîtrise absolue, d'un retour aux balbutiements, d'un nouvel apprentissage des premiers pas. (Il faut attendre « Le Parfum de la Dame en noir » — 1931, pour que s'épanouisse à nouveau, servi par des acteurs, une photographie, et un décor splendides, un art plein de force et de mystère, que la conjoncture économique allait par la suite quelque peu dévier encore du chemin qui aurait pu être le sien).

Phénomène cette fois généralisable : Stroheim, Keaton, Griffith, Sjöström, Christensen verraient aussi stoppé net leur élan. La « première vague » avait vécu : il appartenait à la suite de l'histoire, bien des années après, de la justifier enfin en lui donnant d'insoupçonnables développements.

Noël BURCH et Jean-André FIESCHI.



Germaine Dulac : « La Souriante Mme Beudet ».

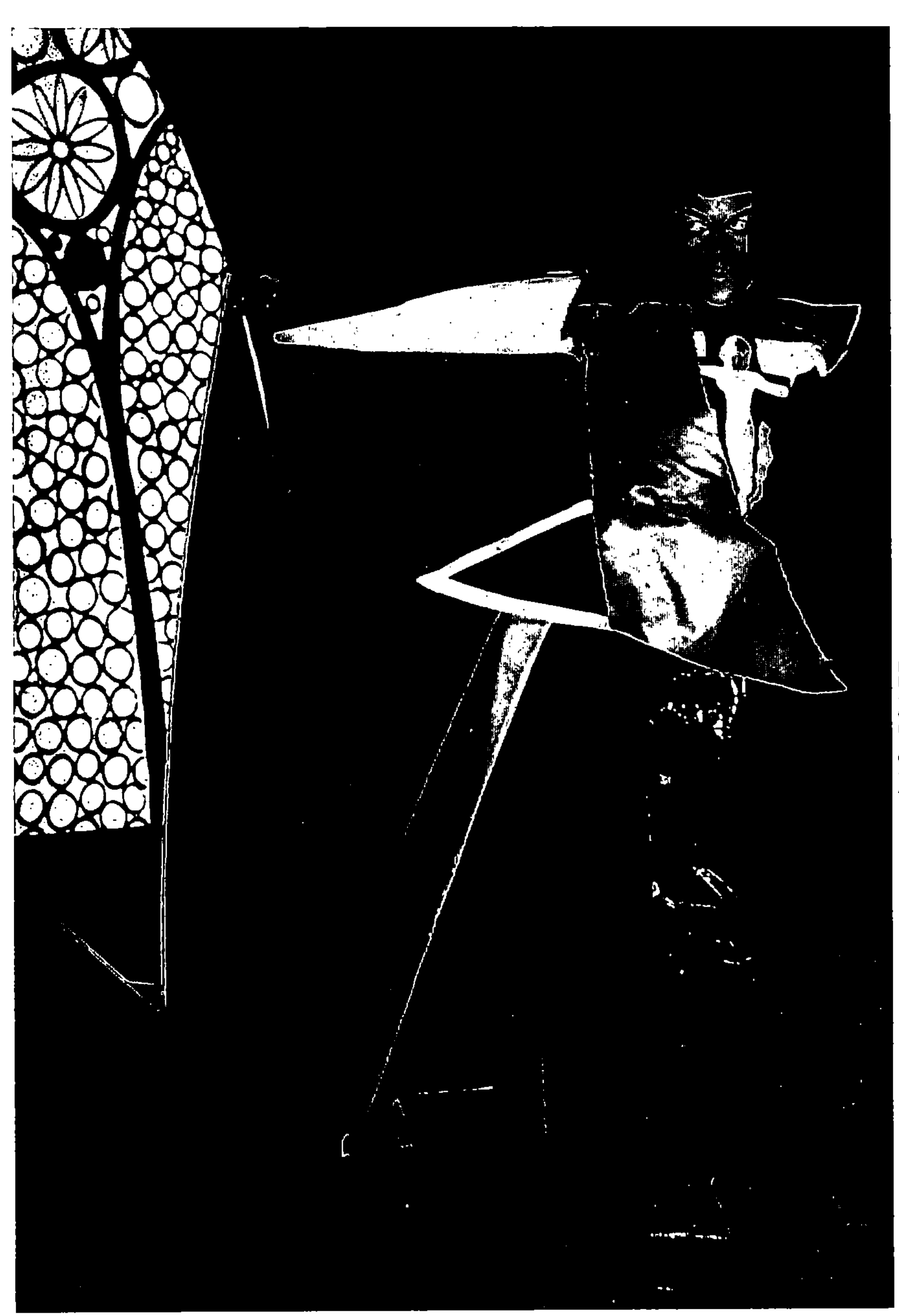


AUTOUR de « L'ARGENT » DE JEAN DREVILLE : TOURNAGE D'UNE SCENE DE « L'ARGENT » DE MARCEL L'HERBIER



Autour du Cinématographe

entretien avec Marcel L'Herbier
par Jean-André Fieschi



Marcel L'Herbier : « Don Juan et Faust » (Philippe Hériat). Costumes de Claude Autant-Lara

Cahiers On a beaucoup dit qu'avant le coup de foudre de « Forfaiture », vous-même, et Delluc, vous méprisiez le cinéma. Est-ce simplement une anecdote d'historien, ou cela correspond-il à quelque chose de vrai ?

Marcel L'Herbier C'est tout à fait vrai, si vrai que je ne peux m'en cacher. Je connaissais à peine Lumière, car j'avais vu son premier film, lorsque j'avais sept ans, sur les grands boulevards, je ne connaissais pas du tout Méliès, ni même les films d'Art, comme « L'Assassinat du duc de Guise », que j'ai connu beaucoup plus tard, à l'âge où justement j'étais en état de ne plus les connaitre ! Si bien que mon mariage avec le cinéma a été quelque chose d'extrêmement particulier, qui m'a toujours fait songer à l'amour brutal de Swann pour Odette : Swann s'éprend d'elle au point qu'il n'a plus qu'une idée en tête, l'épouser... « Et pourtant, dit-il, elle n'était pas mon genre ! » Je pourrais dire la même chose. Et le cinématographe n'était pas mon genre parce que j'avais alors deux préférences : la littérature et la musique. Ce n'est que petit à petit que j'ai été conquis à ce qu'il y avait précisément de neuf dans l'art du film.

Cahiers Qu'est-ce qui vous intéressait alors en littérature ?

L'Herbier J'ai fait comme tout le monde, je me suis laissé bercer par des maitres qui étaient avant moi, et j'ai été, je crois, aussi barrésien que j'ai été wildien. Et lorsque j'ai écrit une pièce de théâtre, j'ai été tout étonné de voir que j'avais pour maitre Villiers de l'Isle-Adam, le Villiers d' « Axel »... Ainsi que les premiers Claudel. Alors je me suis dit que je ne serais sans doute jamais original en littérature. Et comme en musique j'étais sous la coupe de Debussy, j'ai pensé que le cinéma me permettrait peut-être d'être plus personnel que la littérature ou la musique.

Cahiers Jaque Catelain écrit dans le livre qu'il vous a consacré, que c'est Musidora qui vous a emmené au cinéma...

L'Herbier Oui. Musidora était une grande amie de Colette, et tous trois nous parlions souvent de cinéma. Un beau jour, Musidora m'a dit : « Vous devriez voir « Forfaiture », c'est extraordinaire, etc... » Je n'étais pas très chaud pour y aller, mais c'est elle qui m'y a trainé, puisqu'à l'époque il fallait encore me trainer au cinéma : et le grand choc s'est produit. Sous ce choc, j'ai essayé de penser pour le cinéma, et ma première pensée a été d'écrire un scénario qui s'appelait « Le Torrent ». En quoi, pour moi, était-ce un scénario de cinéma ? C'est que la vedette du film était, précisément, un torrent. J'imaginais que le cinéma devait faire jouer la nature comme protagoniste : les objets, les arbres, au même niveau que les acteurs, qui devaient être, dans la mesure du possible, des non-professionnels.

Puis, à la même époque, j'ai été muté à la Section Cinématographique de l'Armée, ce qui m'a mis en contact direct avec la matière cinématographique. J'ai puisé à ce contact des idées qui ne m'avaient pas effleuré auparavant, notamment grâce au contact des actualités de guerre : c'étaient des témoignages absolument admirables qui, à force d'exactitude, et c'est ce que je comprenais mal, parvenaient à une forme de sublimation. En somme, ces actualités permettaient de voir ce que n'avaient pu voir les acteurs mêmes du drame, et cela m'apparut d'emblée comme le phénomène absolument fondamental du cinématographe. Fondamental aussi bien pour les films de fabulation que pour les films-documents.

Cahiers Comment êtes-vous entré dans la profession ?

L'Herbier Assez normalement, par une faillite. J'avais fait une commande pour le Haut-Commissariat à la Propagande (nous étions en 1918, et le moral était assez bas) : c'était « Rose-France », un sujet que j'avais été chercher dans Charles d'Orléans. C'était donc un film de circonstance, mais davantage un poème qu'un récit. Et même un collage poétique, dans lequel, si on devait aujourd'hui le faire parler, on remplacerait les dialogues par des vers. Le film a été reçu comme faisant preuve de trop de soucis esthétiques, et le public l'a boudé. Il m'avait coûté trente mille francs, ce qui était une somme énorme pour l'époque, et trente mille francs à Gaumont : tout a été perdu. Gaumont m'a malgré tout proposé de tourner pour lui une pièce de Bernstein. J'ai accepté à condition de ne pas signer. Il m'a demandé pourquoi. J'ai répondu que je voulais bien faire mes gammes, mais que je n'avais pas envie de le crier sur les toits. C'était « Le Bercail ». Ça ne valait pas grand-chose à mon avis et, naturellement, le succès public a été considérable, ce qui a poussé Gaumont à m'offrir un contrat à l'année, ainsi qu'à mes deux interprètes favoris, Jaque Catelain et Marcelle Pradot.

Cahiers On a parlé de Musidora, de Gaumont. Et Feuillade ? Méprisiez-vous son cinéma, comme la plupart des intellectuels de l'époque ?

L'Herbier Je ne le méprisais pas, mais mettez-vous à ma place, si j'ose dire : je venais d'un paysage spirituel tellement différent de celui de Feuillade ! Je le voyais à côté de moi, au studio, il endossait une petite blouse de pharmacien, et se mettait au travail un peu comme un ouvrier qualifié. Il ne m'inspirait pas une très grande confiance sur le plan esthétique. Sans doute étais-je tout à fait sot de penser cela : peut-être n'avais-je pas compris que le cinéma se fait en réalité avec des moyens tout autres que ceux que j'ambitionnais. En même temps, je n'étais pas très logique, puisque je disais à la même époque que le cinéma devait être un art populaire ! En dehors de cela, mes discussions avec lui étaient tout à fait amicales, je me souviens qu'il me disait : « Méfiez-vous de Gaumont, quand il sort d'un de nos films en disant « c'est très bien ! », ça veut dire que c'est un navet ! »

Cahiers On oppose souvent l'image de Feuillade en blouse grise à la vôtre, en monocle et gants blancs. Vous tourniez réellement avec des gants ?

L'Herbier Mais oui, et il y a à cela une raison fort simple, c'est que les studios d'alors n'étaient jamais nettoyés ! On était dans une mine, une mine tellement crasseuse qu'il vous tombait n'importe quoi sur la tête, et que dès que vous touchiez quelque chose, vous étiez transformé en mineur de fond ! Et il était ennuyeux de se toucher ensuite le visage avec des mains si sales...

Pour en revenir à Feuillade, ce charmant garçon, ce n'était pas tellement moi qui étais en tête-à-tête, ou en bec à bec, avec lui, c'était Delluc. Delluc écrit quelque part cette phrase significative : « Des amis m'ont emmené voir « Judex ». Des amis ? »... Il a esquinté très largement Feuillade, et je ne l'ai fait que très modérément.

Cahiers Vous venez de parler de Delluc. Il semble que ce soit par pure commodité d'historien qu'on vous range avec lui, ainsi qu'Epstein et Germaine Dulac, sous la même rubrique. Vos films, vus aujourd'hui, paraissent fort différents : je crois que vous étiez bien davantage réunis par ce que vous refusiez que par vos points communs.

L'Herbier C'est très juste. Nous n'étions pas du tout, ni Dulac, ni Epstein, ni Delluc, ni moi, du même bord esthétique. Mais il y avait une communion entre nous : c'était la recherche de cette fameuse spécificité. Là, nous nous entendions sans aucune dissension possible. Un autre point commun était le fait de beaucoup écrire, dans les journaux, ce que nous pensions du cinéma : nous avions le besoin de mettre au clair, sur le papier, la façon dont nous comprenions le cinématographe.

Cahiers Sur le plan personnel, c'est avec Delluc que vous étiez le plus lié ?

L'Herbier Oui, nous avons reçu en même temps le choc de « Forfaiture ». A partir de 1917, nous nous sommes vus régulièrement, nous avons beaucoup discuté ensemble. Il maniait alors la plume de critique, et lorsque j'ai fait « Rose-France », il a écrit que j'étais le premier photographe de France, peut-être pour m'assommer définitivement ! C'était un peu paradoxal puisque je n'avais jamais vu d'appareil photographique de ma vie, mais ça partait d'une bonne intention ! Lorsque je suis devenu producteur indépendant, mes relations avec lui étaient si amicales, si serrées, que je lui ai fait faire un film qui a hélas été son dernier, « L'Inondation ». Il est mort en 1924,

après le montage, et l'œuvre est pleine de ses qualités, sans être tout à fait, peut-être à cause du scénario, le complet aboutissement que j'aurais souhaité pour lui.

Quand sa revue, « Cinea », avait eu des difficultés, je m'étais associé à lui : c'est une revue capitale pour qui veut connaitre et comprendre la démarche des cinéastes de cette époque, où il n'y avait pas de public pour le cinéma d'auteurs que nous voulions promouvoir. Je crois que nos recherches d'alors (acteurs non professionnels, prise de vues plus souple, conception spécifique du cinéma...) ne sont pas si éloignées, en tenant compte du décalage historique qui s'impose, des recherches de la génération de 1958...

Cahiers Aviez-vous des différends esthétiques ?

L'Herbier Ils étaient en général minimes. Par exemple, il parlait de « Forfaiture » comme d'une « Tosca » du cinéma, et je lui répliquais que « La Tosca » était l'aboutissement de milliers d'années de musique, alors que DeMille avait dû innover par rapport à une forme d'expression très jeune...

Cahiers Revenons, si vous le voulez bien, en 1920, à « L'Homme du Large », qui est une date importante dans l'histoire du cinéma.

L'Herbier J'y poursuivais d'une certaine façon l'idée de « Torrent ». J'ai voulu prendre un élément naturel comme protagoniste, et cet élément c'est la mer, la mer bretonne avec ses tempêtes, ses étendues d'immensité. C'est ce qui m'avait séduit au départ dans la nouvelle de Balzac « Un drame au bord de la mer ». Je pensais que le cinéma était capable beaucoup mieux que n'importe quel autre art de montrer cette tragédie de l'attente qu'il y a dans les eaux toujours mobiles, toujours remuées, toujours « recommencées » pour employer l'expression consacrée. Et les deux personnages principaux, le père et le fils, sont tout au long du drame en relation directe et constante avec la mer, puisque le père, un pêcheur, n'aime que la vie de marin, et que le fils est un garçon un peu dévoyé attiré par l'existence trouble de la ville.

Cahiers C'est un film où vous êtes sollicité par les deux pôles qui ne cesseront de vous préoccuper, le documentaire et la stylisation.

L'Herbier Le documentaire était primordial, mais très inséré dans la fiction. Et le découpage dramatique qui le mettait en valeur répondait à mes préoccupations esthétiques.

Cahiers Ce sont un peu les mêmes éléments qu'on retrouve avec « El Dorado ».

L'Herbier « El Dorado » est l'aboutissement de cinq films dans lesquels j'avais recherché un certain nombre d'effets. J'avais la croyance absolue que le cinématographe ne pouvait être un art neuf que si c'était un art populaire, de très large audience, un art tourné vers l'extérieur, où le monde pouvait trouver distraction, spectacle et loisir. C'est pourquoi j'ai tout de suite dit que ce serait un mélodrame. Mais je voulais aussi que le cinéma se différencie absolument des autres arts, surtout par sa technique visuelle, son découpage. « El Dorado » est resté célèbre surtout par ses déformations. Je n'ai certes pas inventé les déformations puisqu'elles existaient déjà dans les films comiques ou pseudo-fantastiques, mais je crois qu'il s'agit de la première déformation visuelle à des fins purement psychologiques, une déformation qui ne soit pas extérieure à la caméra, ce qui en ferait, comme dans « Caligari », un élément pictural, ou de décoration : la déformation vient de derrière l'objectif, à l'intérieur de la caméra si l'on peut dire.

Cahiers On conçoit qu'à l'époque les gens se soient fixés sur ces déformations au niveau du détail. Aujourd'hui, elles paraissent totalement intégrées au récit.

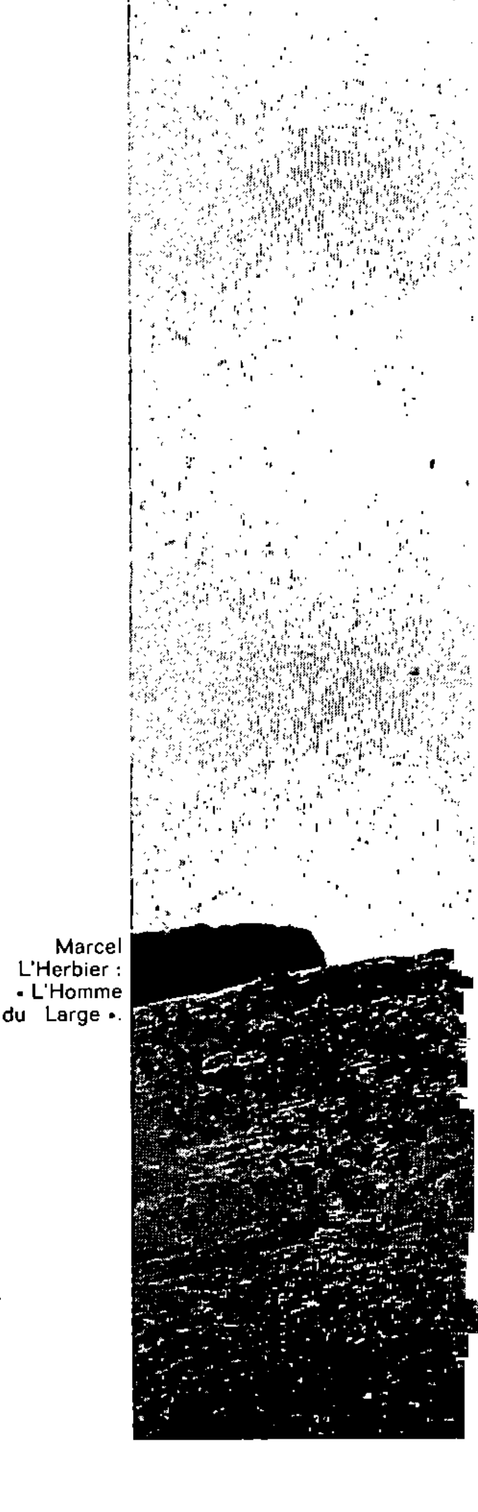
L'Herbier Elles sont le récit même. A la limite où une femme n'est plus tout à fait présente à la vie, comment faire si elle est à côté d'autres femmes qui, elles, sont tout à fait dans le cours des événements, comment faire sinon la photographier avec une certaine distance, ou un certain flou, une certaine indéfinition de son personnage ? C'est ce que j'ai essayé de faire avec la danseuse Sybilla, interprétée par Eve Francis. De même, lorsqu'elle se souvient de l'homme qui l'a abandonnée, cette évocation, dont elle souffre encore, est un peu crispée, gauchie par sa mémoire, et bien qu'il ne soit pas particulièrement vilain garçon, il apparait avec un visage assez odieux. Tout au long du film, la réalité extérieure devient pour Sybilla absolument indéfinie, indéfinissable, floue, perdue qu'elle est dans ses rêves. Si vous me dites que ces choses-là sont intégrées au film, c'est tant mieux, car dans mon esprit elles ne lui étaient nullement extérieures.

Cahiers Il y a aussi l'emploi, dans le film, de ce qu'on appellerait aujourd'hui des images mentales...

L'Herbier J'ai cherché à ce que ces images interviennent dans une logique profonde par rapport au récit. Elles représentent quelque chose d'absent qui, soudain, devient présent, très fugitivement. Ainsi l'idée de la jeune fille qui hante le peintre scandinave dans Grenade : cette jeune fille se mêle pour lui aux évocations qu'il peut faire des lieux où il se trouve, à travers des images impressionnistes.

Cahiers Vous employez vous-même le terme très controversé d'impressionnisme. Dans quel sens, pictural ou musical, l'entendez-vous ?

L'Herbier J'ai toujours été passionné de musique, et c'est sans doute à travers Debussy que j'ai goûté mes plus grandes joies, c'est donc l'impression-



Marcel L'Herbier : « L'Homme du Large ».





Marcel
L'Herbier :
« L'Inhumaine »
(Jaque
Catelain).
Décor de
Fernand
Léger.

nisme musical qui me touche le plus. Et dans la mesure où je crois qu'il y a une musicalité de l'image, si l'on veut que cette image rejoigne un peu l'impressionnisme musical, il faut utiliser les moyens pour cela, c'est-à-dire ne pas attacher à son contexte figuratif autant d'importance qu'on en attache à ses rapports avec une certaine rêverie, et avec ses enchaînements secrets.

Cahiers C'est-à-dire que vous utilisez le mot d'impressionnisme plutôt dans le sens de discours rythmique que dans celui de composition plastique ?
L'Herbier Exactement.

Cahiers Ne quittons pas la querelle de mots : vous utilisez celui de « mélodrame ». En quel sens ?

L'Herbier A son vrai sens : tout simplement parce qu'il y avait de la musique. « El Dorado » a été, je crois, le premier film au monde à comporter une partition symphonique synchrone, composée par Marius-François Gaillard. Cela n'avait rien à voir, par exemple, avec la partition de douze minutes que Camille Saint-Saens avait sortie de ses tiroirs pour accompagner « L'Assassinat du Duc de Guise ». La musique de Gaillard avait la durée exacte du film, et au Gaumont-Palace, où il passait, l'orchestre était composé de soixante-dix musiciens... C'était un contrepoint musical permanent qui donnait au film une dimension tout à fait particulière et alors inédite. De toute façon, je suis de ceux qui pensent qu'un film totalement muet est difficile à supporter sans accompagnement, ce qui était toujours le cas. Si l'on supprime cet accompagnement, il faut carrément refaire le montage du film, certains plans paraissant beaucoup trop longs sans le support de la musique. « Don Juan et Faust », par exemple, est interminable sans musique.

Cahiers Votre définition du mot mélodrame est donc plus italienne que française. Elle rejoint celle que donnait Visconti à propos de « Senso » : un drame musical.

L'Herbier Un drame musical, oui. N'oublions pas qu'on reprochait à Debussy ses mélismes : mélismes et mélo, c'est très proche... En réalité, ce que j'ai voulu dans « El Dorado », c'est que la musique soit un accompagnement perpétuel, non seulement de l'image, mais aussi de son contenu, des réactions des personnages, de leurs colères, de leurs passions. Je pensais que l'image seule ne créait pas l'émotion totale, et que la musique était comme un fil rouge tendu entre le spectateur et le film, et somme toute un supplément au film, un super-film. D'autant plus que le silence, dans le muet, n'était que fictif, qu'il y avait des mots, et que ces mots, par le jeu des intertitres et des mimiques, pouvaient avoir une puissance d'évocation assez explosive, à laquelle la musique ne pouvait qu'ajouter encore.

Cahiers Gaillard a écrit sa partition une fois le film terminé ?
L'Herbier Oui, cela lui permettait d'être le relais final entre le film et l'écran. Et le fait de voir le film entièrement monté le forçait à des minutages extrêmement précis, ainsi qu'à concevoir des enchaînements musicaux correspondant aux enchaînements de séquences : il était aussi en possession de l'idée globale du film, si bien que la musique ne paraissait pas quelque chose d'artificiel et de plaqué, mais semblait jaillir des images mêmes.
Cahiers Une fois en Espagne, avez-vous improvisé par rapport au découpage original ?
L'Herbier Je n'avais nullement prévu que j'habiterais dans l'Alhambra, et tout d'un coup, je me trouvais chez moi, dans ces pierres admirables. Il fallait donc les utiliser, et pour cela il y a naturellement des scènes qui avaient été prévues dans un site et qui ont été tournées dans un autre, ce qui entraînait un fatal remaniement du découpage. J'ai souvent entendu René Clair citer Racine : « Ma tragédie est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire. » Il disait, lui : « Mon film est fait, je n'ai plus qu'à le tourner. » C'est absolument insensé, on ne peut pas comprendre cela, étant donné qu'il y a une part admirable d'improvisation sur le plateau, avec l'élément humain d'abord, l'acteur, avec les objets qui deviennent des personnages, et qui vous jouent des tours pendables. Un grain de poussière, dans une prise de vue en contrejour où vous passez en travelling sur un objet, devient tout à coup un nuage opaque, menaçant... Dans tout cela il y a improvisation, improvisation raisonnée, fonctionnelle, en fonction de la vie.

Cahiers Il y a ainsi, dans « El Dorado », la présence d'éléments très concertés, très architecturés, mêlés à des scènes saisies sur le vif, comme la procession, qui est pratiquement un documentaire inséré à l'action.

L'Herbier L'idée était très ancrée dans mon esprit que le cinématographe, s'il devait être grand, ne devait pas dédaigner le documentaire, si bien que tout film de fabulation devait en comporter une part. Déjà, dans « L'Homme du large » ce documentaire, qui baignait l'action, la détournait du théâtre. Dans « El Dorado », je me suis effectivement servi de la procession, que je n'ai pas organisée, pour enrichir le drame. J'y ai lâché mes acteurs, et l'on voit Sybilla courir dans la foule, et la maudire, cette foule, parce qu'elle retarde sa course vers son enfant : le documentaire, à ce moment-là, entre dans le plan de la dramaturgie, et sert les intérêts du film.

Cahiers Le choix des paysages est également magnifique.

L'Herbier Chacun signifiait quelque chose pour moi. Il y en a un que j'ai un peu truqué, et qui venait en contrechamp de la petite chambre dans laquelle l'enfant est malade. Une vitre de la fenêtre était cassée, par laquelle s'engouffrait le vent. La mère bouche la vitre avec un tampon de rideaux, en regardant dehors. Venait un intertitre qui était un proverbe espagnol : « C'est le vent de la Sierra qui n'éteint pas une chandelle mais tue un homme. » Et l'on voyait un paysage désolé avec des rafales de vent, qui était plus une impression subjective qu'un paysage objectif.

Cahiers Le parti pris de blancheur de la photographie était-il concerté dès le départ ?

L'Herbier Il était commandé par le style même du film. Et puis, nous travaillions sur des pellicules orthochromatiques qui permettaient des oppositions de noir et de blanc plus catégoriques, plus suggestives en un sens que celles de la panchromatique : il fallait s'en servir, aller jusqu'au bout du dialogue entre le noir et le blanc.
Cahiers Il y a une rupture de jeu très intéressante entre Philippe Hériat et les autres interprètes : il tend nettement vers l'expressionnisme.
L'Herbier Il jouait un hébété, un grand pitre d'un mètre quatre-vingt-quinze qui était une espèce de fantôme, un personnage assez menaçant, habité par une folle passion : nous avons exploité son physique et sa silhouette exceptionnelle, sa façon de gesticuler, en les opposant effectivement au jeu plus sobre des autres interprètes, ce qui lui donne effectivement le caractère un peu expressionniste dont vous parlez.

Cahiers Les interprètes disaient-ils alors exactement le texte des intertitres, ou exprimaient-ils simplement ce texte par des mots à eux ?
L'Herbier Quand il s'agissait de phrases très courtes, ils les disaient textuellement. Sinon, ils prenaient quelques libertés. Je vais même vous dire quelque chose d'assez drôle : souvent mes interprètes préféraient dire ces phrases en anglais qu'en français, car ils prétendaient que le français déformait la bouche beaucoup plus que l'anglais !

Cahiers Nous allons en terminer avec « El Dorado » par la vérification d'une anecdote célèbre : est-ce vrai ce qu'on raconte sur la réaction de Gaumont au moment où il a été mis en présence de vos fameux « flous artistiques » ?

L'Herbier Tout à fait vrai, je le jure sur ce que j'ai de plus sacré ! Il ne cessait de dire, pendant toute la projection : « mise au point ! mise au point ! » Quand il s'est levé pour aller houspiller le projectionniste, je n'ai même pas osé lui dire que c'était voulu, et que j'avais passé des heures avec mon opérateur pour obtenir cet effet...
Cahiers Qu'est-ce qui vous avait tenté dans « Don Juan et Faust » ?

L'Herbier L'expérience plastique qui consistait à mélanger, à travers deux mythes, des éléments contradictoires,

Velasquez et le gothique...
Cahiers Et certains costumes « cubistes »...
L'Herbier Seuls ceux de Faust étaient cubistes, car les robes portées par Marcelle Pradot, et dessinées, comme tous les autres costumes du film, par Claude Autant-Lara, étaient, elles, directement échappées des toiles de Velasquez.
Cahiers On a dit qu'il y avait des relents de caligarisme dans le film...
L'Herbier Vous ranimez la querelle que j'avais déjà eue, avec Canudo, au moment d' « El Dorado ». Et comme dans « El Dorado », les déformations picturales, les décors peints, etc., sont extrêmement rares. Les trucages sont essentiellement optiques.
Cahiers Ce problème de mélange de styles, dont vous parlez, va se poser à nouveau pour vous avec « L'Inhumaine » ?
L'Herbier Oui, mais « L'Inhumaine », malgré ses défauts, a plus d'unité que « Don Juan et Faust ». Et c'était un autre problème : nous voulions que ce soit une sorte de résumé, de résumé provisoire, de tout ce qu'était la recherche plastique en France deux ans avant la fameuse exposition des Arts décoratifs. Le film était aussi destiné à l'Amérique, à cause de la grande renommée dont jouissait là-bas Georgette Leblanc. C'était une histoire féerique, mais ce qu'il y a surtout à en retenir, c'est que j'utilisais le scénario — qui est pauvre, on peut le reconnaître — un peu comme les compositeurs utilisent ce qu'on appelle une basse chiffrée. Sur cette basse chiffrée, je construisais des accords, des accords plastiques, et ce qui est important, ce n'est pas pour moi le défilé des événements, c'est ce qui est vertical, c'est l'harmonie plastique. Pour obtenir cela, j'étais entouré de collaborateurs très éminents : Fernand Léger est venu construire son décor de ses propres mains, comme un petit menuisier, il arrivait le matin à huit heures à Joinville, et se mettait au travail, parmi ses sphères, ses cônes et ses cubes en contre-plaqué, il reculait un peu pour juger de l'effet obtenu, comme s'il était en train de peindre une nature morte... Le grand architecte Robert Mallet-Stevens, lui, construisait plutôt les extérieurs des maisons, leur volume ; Claude Autant-Lara avait confectionné un jardin d'hiver tout à fait fabuleux, quant à mon collaborateur intime, Cavalcanti, il dirigeait l'ensemble et avait à charge tous les autres décors, ce qui n'était guère négligeable. Il y avait aussi la partition de Darius Milhaud, les robes de Poiret, c'était véritablement, de ce point de vue-là, une sorte de catalogue...
Cahiers Le principal travail a dû être de coordonner ces éléments malgré tout assez disparates.
L'Herbier Certainement, mais à l'intérieur de l'histoire, chaque décor avait une fonction bien définie. Par exemple, le laboratoire de Fernand Léger représentait l'avenir, tandis que les décors de Mallet-Stevens et de Cavalcanti représentaient le présent de la cantatrice.
Cahiers Le rôle de Cavalcanti était donc de lier la plastique des différents épisodes ?
L'Herbier Oui. Il a d'ailleurs été mon collaborateur dès la minute où je suis devenu producteur. Je lui ai d'ailleurs fait signer son premier contrat pour l'adaptation d'une nouvelle de Pirandello, « Lontano », film qui n'a pu se faire pour des raisons bassement matérielles, toujours à cause de ce maudit argent. Mais Cavalcanti m'a aidé énormément durant les cinq ou six ans où nous avons travaillé ensemble.
Cahiers Comment s'est passée la scène du théâtre des Champs-Elysées ?
L'Herbier Il y avait là deux mille figurants, qui étaient des figurants un peu particuliers, puisqu'il s'agissait du Tout-Paris d'alors. Ils étaient venus par curiosité, car le cinéma était encore quelque chose de troublant, de mystérieux, et ils étaient tous venus en habit de soirée, même ceux des dernières galeries ! Il fallait leur fournir un spectacle, c'est pourquoi on m'a prêté Jean Borlin et ses Ballets suédois, en même temps qu'un pianiste américain, Georges Antheil, qui faisait aussi un numéro pour amuser les gens, pendant que nous préparions les prises de vue. Antheil a joué sa musique, qui était parfaitement révolutionnaire, et qui a occasionné un grand chahut, ce qui mettait la salle en condition, puisque c'était précisément le rôle que je lui demandais de jouer vis-à-vis de la chanteuse Georgette Leblanc.
Cahiers Lors de la réanimation finale, il s'agit réellement d'une scène chorégraphique.
L'Herbier C'était une incursion du côté de la science-fiction : ils sont tous un peu habillés comme De Gaulle à Pierrelatte, avec ces blouses blanches et ces casques de métallurgistes pour éviter les rayons mortels... Nous avons cherché là une musique de mouvements équivalente à la musique de Milhaud, mais ce qu'on ne voit plus dans les copies d'aujourd'hui, c'est que non seulement la pellicule était teintée en rouge, mais encore, à certains moment d'éclatement, j'avais supprimé complètement l'image et j'avais intercalé des fragments de pellicule de différentes couleurs, si bien que tout à coup, on recevait dans les yeux des éclairs de blanc pur, et deux secondes après, des éclairs de rouge, ou de bleu, et l'image réapparaissait... Ce qui a fait dire à un critique que le cri de Tristan devenait vrai : on entendait la lumière...
Cahiers Y a-t-il un passage de « L'Inhumaine » que vous aimiez plus que d'autres ?
L'Herbier Il y en a effectivement un : c'est celui qui me satisfait le plus sur le plan plastique et poétique : lorsque



Marcel L'Herbier : « El Dorado ». (Eve Francis)


EL DORADO



Marcel L'Herbier : « Feu Mathias Pascal » (Marcelle Pradot, Mosjoukine, Michel Simon).

Georgette Leblanc apprend que le jeune savant qui lui faisait la cour s'est tué pour elle dans un accident d'automobile, elle doit venir identifier le corps, elle pénètre dans ce laboratoire où le corps est sous un drap mortuaire que soulève un souffle de vent. Elle est très angoissée, elle n'ose s'approcher, le drap se soulève de plus en plus et finalement elle voit que le corps n'est pas celui du jeune savant : celui qui s'est tué est en réalité vivant, et il apparait au sommet d'un escalier assez fabuleux, lui disant de le rejoindre. Il y a entre eux un dialogue muet assez pathétique et ils remontent tous deux l'escalier vers une espèce de potence, ou de guillotine... Il y a là un moment visuel que j'aime.

Cahiers Nous allons aborder un chapitre un peu polémique : on vous a beaucoup reproché, alors même que vous prôniez un cinéma ambitieux, d'avoir vous-même cédé à certains sujets faciles, voire inexistants. Que pensez-vous de ce reproche ?

L'Herbier Ça dépend à quoi on l'applique. Si c'est à « L'Homme du Large », c'est à Balzac, si c'est à « Villa Destin », c'est à Oscar Wilde, si c'est à « El Dorado », je crois avoir déjà répondu : je voulais d'une part rester terre à terre sur le plan de la dramaturgie, et d'autre part, j'étais repris par mes « vices esthétiques ». Dans « Don Juan et Faust », s'il faut accuser quelque chose, ce n'est certainement pas le sujet. « Feu Mathias Pascal », c'est Pirandello, « L'Argent », Zola... Par conséquent, il n'y a qu'à « L'Inhumaine » que ce reproche s'adresse vraiment. On peut certes trouver que l'histoire n'y est pas très prestigieuse, mais il s'agissait, comme je vous l'ai dit, d'un pur prétexte. Et puis, je n'y étais pas très libre dans la mesure où Georgette Leblanc était une grande vedette internationale, qui nous ouvrait les portes de l'Amérique, d'où elle revenait d'une tournée de conférences avec Maeterlinck. Elle avait exigé un sujet sur mesures pour elle, si bien que tout ce que j'avais d'abord imaginé avait dû être infléchi pour lui convenir. Et quand j'ai appelé Pierre Mac Orlan à la rescousse, on ne pouvait plus sortir de ce qu'elle avait elle-même fixé.

Cahiers Elle était pourtant très âgée pour un rôle semblable ?

L'Herbier Elle était évidemment très âgée pour le rôle, mais elle avait aussi quelques dollars de trop, et c'est à cause de cela que le film a pu se faire. Quelquefois, on cède sur certaines choses... De plus, c'était une femme remarquable, très intelligente. Et il n'est pas tout à fait exclu qu'une femme comme elle, même ayant dépassé la cinquantaine, puisse jouer un rôle de femme « fatale » : on retombe un peu sur la convention de l'opéra. Il est évident que l'idéal, cela aurait été quelqu'un comme Marlène Dietrich, quelques années plus tard. Le personnage était celui de quelqu'un pour qui rien d'autre ne compte dans la vie que son art, qui est dédaigneuse de tout le reste, et qui traîne avec elle une sorte de culte dictatorial du succès qu'elle remporte, et qui met tous les hommes au ban de l'humanité. Puis elle rencontre un homme beaucoup plus jeune qu'elle, ce qui s'admet facilement dans le roman ou au théâtre, qui lui fait comprendre qu'il y a quelque chose dans la science digne de retenir son attention : je ne crois pas que le sujet était idiot en soi, mais peut-être n'a-t-il pas été traité sur le plan où j'aurais voulu qu'il le soit.

Cahiers En tout cas, ce genre de reproches ne peut sûrement pas s'exercer sur « Feu Mathias Pascal », que tout le monde reconnait comme l'une de vos œuvres majeures.

L'Herbier Je l'ai fait aussitôt après « L'Inhumaine », en 1924-25, ce qui était peut-être une bêtise : il n'était pas habile d'enchainer alors deux films « difficiles ». Pirandello était alors fort prisé par l'élite, mais il n'était pas du tout populaire. Même en Italie, on n'avait pas songé à le porter à l'écran. Le film a été coproduit par ma société et l'Albatros de Kamenka, dans des conditions tout à fait idéales : j'ai fait absolument ce que j'ai voulu. En particulier sur le plan de l'interprétation, avec le grand Mosjoukine, Marcelle Pradot, Michel Simon dont c'étaient les débuts, Pierre Batcheff...

Cahiers C'était un rôle idéal pour Mosjoukine, qui affectionnait les personnages doubles, comme on peut en juger par son propre film, « Le Brasier ardent ».

L'Herbier Il était très séduit par le personnage duquel il avait, par son caractère russe, une vision très poétique. Je crois qu'il y a fait une des plus grandes créations de sa carrière. Certains le préfèrent dans « Kean » : je suis sans doute partial, mais j'avoue avoir un faible pour ce qu'il fait dans « Feu Mathias ». Il y montre toute l'étendue de sa palette, à la fois dans le registre comique, lors de ses rencontres avec lui-même, dans le registre dramatique, dans les scènes de Monte-Carlo, et dans le registre fantastique.

Cahiers Il y a une scène tout à fait caractéristique où il joue de ses seules mains : la scène de spiritisme.

L'Herbier Je m'en souviens. Je l'avais incité à le faire parce que l'image était entièrement fixée sur le cercle formé par les mains, avec la caméra au plafond. Les doigts de Mosjoukine touchaient ceux de la jeune fille qui l'attirait, et pour que ces doigts jouent un rôle, il a exécuté avec eux une petite danse d'amour pour se rapprocher de la main de la jeune fille.

Cahiers La vision que vous aviez de Mathias était plus fantastique que psychologique, il me semble ?

L'Herbier C'était pour moi une fantasmagorie, mais une fantasmagorie à base réaliste, qui devait d'autant plus toucher les gens qu'elle décollait peu du sol.

Cahiers Il y a un contraste stylistique très net entre le premier Mathias (pensons aux scènes de la bibliothèque, presque expressionnistes), et le second, à Rome.

L'Herbier A Rome, c'est bien le second Mathias, libéré par sa propre mort, alors que dans la bibliothèque, c'est l'ancien Mathias, qui vit dans le monde désordonné de la petite ville, seul avec une femme avec qui il ne s'entend pas, et avec une belle-mère contre laquelle il lutte continuellement. Il est envoûté par ce climat étouffant que symbolise bien le décor de la bibliothèque, avec ce fatras extraordinaire de grimoires où circulent d'énormes et paisibles rats : Mosjoukine s'y livre à des prouesses de jeu et à des facéties extraordinaires.

Cahiers Il semble que vous ayiez une grande affection pour ce personnage.

L'Herbier Il me fascine. J'aime cette histoire où quelqu'un a une possibilité de vie entièrement nouvelle parce que tout le monde le croit mort. Il peut repartir à zéro, renaître en quelque sorte. Moi-même, je m'étais demandé si après tout je n'étais pas mort lorsque j'ai entrepris de faire des films, en renonçant soudain à ma première vie littéraire et musicale. Peut-être entre-t-il un peu de narcissisme dans mon amour pour Mathias, et le film est un curieux exemple d'autobiographie transposée !

Cahiers Pirandello a-t-il aimé le film ?

L'Herbier Oui, et il m'a envoyé une lettre dont je rougis encore de fierté.

Cahiers Avez-vous quelque chose à dire sur « Le Vertige », que je n'ai pas vu ?

L'Herbier Rien d'essentiel : c'est un film de circonstance. Nous avions perdu beaucoup d'argent dans ma société avec des films ambitieux, le film d'Autant-Lara (« Fait divers »), le film de Delluc (« L'Inondation »), les films de Jaque Catelain (« Le Marchand de plaisirs » et « La Galerie des monstres »), et aussi avec « L'Inhumaine », bref nous étions tout à fait à sec et il fallait trouver les moyens de continuer à faire ce qui nous intéressait. J'ai fait « Le Vertige » en association avec les « Cinéromans » pour me tirer d'affaire. Une chose intéressante y était pourtant le décor fait par Mallet-Stevens pour l'appartement du jeune premier, Jaque Catelain. Robert Delaunay m'avait prêté une de ses nombreuses « Tour Eiffel » pour accrocher au mur, et Sonia Delaunay avait peint les tissus.

Cahiers « Le Diable au cœur » est votre première utilisation de la pellicule panchromatique ?

L'Herbier Oui, et c'était assez extravagant, car nous n'en connaissions pas encore tous les secrets, et elle nous a joué bien des tours. Je me souviens que nous avions filmé l'héroïne, Betty

Balfour, en intérieur, et que sa robe paraissait unie. Puis elle sortait, nous mettions des filtres, et à la projection, elle avait une robe à carreaux ! Tels sont pour moi les débuts de la panchromatique.

Cahiers Nous en arrivons au film que nous considérons comme votre chef-d'œuvre, et comme un des sommets du muet : « L'Argent ». Pouvez-vous nous éclairer un peu sur la genèse du film ?

L'Herbier Financièrement, le film s'est fait avec Pathé, car je n'avais pas les reins assez solides pour entreprendre une aventure pareille. Maintenant, pourquoi « L'Argent » ? Un an auparavant, Gance avait entrepris son colossal « Napoléon », et je m'étais dit : « Il a raison, il a choisi une de ses idoles, un personnage qu'il adore, qu'il admire, et il va sûrement en faire un film magnifique (ce qu'il a fait, d'ailleurs). Mais ne pourrait-on pas penser à un amour négatif, à une haine », et j'ai cherché ce que je haïssais le plus, comme cinéaste, et comme particulier. Et l'argent était vraiment la haine de tous les cinéastes, puisqu'on ne pouvait rien faire sans lui. Cela m'a donc aussitôt semblé un thème pouvant être traité avec une certaine vigueur, et j'ai pensé au roman de Zola. Il était nécessaire de le moderniser : pas question de voir les financiers arriver en calèche devant la Bourse, cela risquait d'être trop inactuel. Antoine, le créateur du « Théâtre libre », m'en avait beaucoup voulu de cette modernisation, ce qui avait donné lieu entre nous à une longue polémique. Et comme lui-même venait de faire une « Arlésienne ». dans laquelle on la voyait, cette Arlésienne, à l'inverse de ce qui se passe dans la pièce, j'avais écrit pour me venger un article qui s'appelait « Quel tripatouillage, Monsieur Antoine ! » C'était le style de l'époque !

Cahiers Ce que vous avez pris à Zola, c'est surtout une idée abstraite ?

L'Herbier C'était une idée abstraite en ce qui concerne les mécanismes mêmes de l'argent, mais je lui ai pris aussi le personnage du banquier Saccard, et celui de la jeune femme qui, dans le livre, est simplement la sœur du jeune homme, tandis que dans le film, elle est la femme de l'aviateur.

Cahiers Ce film sur l'argent a naturellement coûté une fortune ?

L'Herbier Naturellement. On a mis la Bourse entière à ma disposition, pendant trois jours, en profitant d'un pont des fêtes de Pentecôte, et je m'en suis servi comme d'un studio. Il y avait quinze cents figurants, une quinzaine d'opérateurs, des échafaudages qui montaient jusqu'au sommet de la coupole, à quarante mètres du sol... et des caméras partout.

Cahiers Ce qui frappe surtout, c'est un style de découpage extrêmement complexe, élaboré à partir de plans en mouvement...

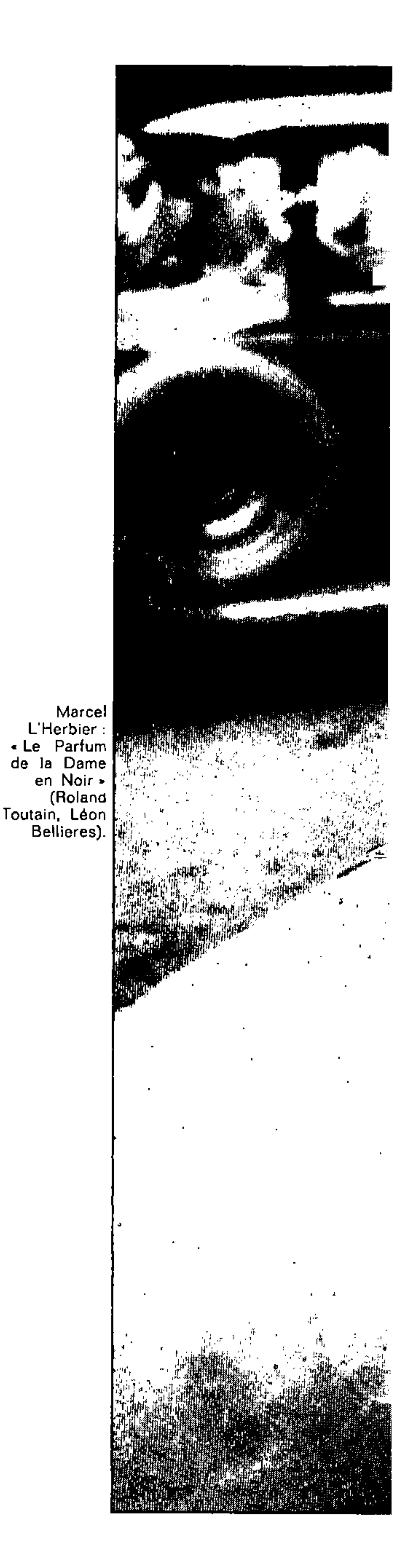
L'Herbier Il provenait de l'emploi systématique d'actions simultanées, avec l'agitation de la Bourse, et les multiples rapports et oppositions de personnages. J'avais fait également des tentatives de bruitage (le parlant n'était pas loin), en enregistrant sur disques les rumeurs autour de la corbeille, qui ne sont guère différentes de celles qu'on peut entendre chaque jour à la radio. Cette marée sonore qui envahissait tout à coup la salle du Max Linder faisait un certain effet, encore qu'un peu absurde, il va sans dire, puisqu'on n'entendait pas les acteurs parler.

Cahiers Il y a aussi des essais de montage métaphorique, comparables à ceux utilisés par Gance, dans « Napoléon », dans la scène de la Convention...

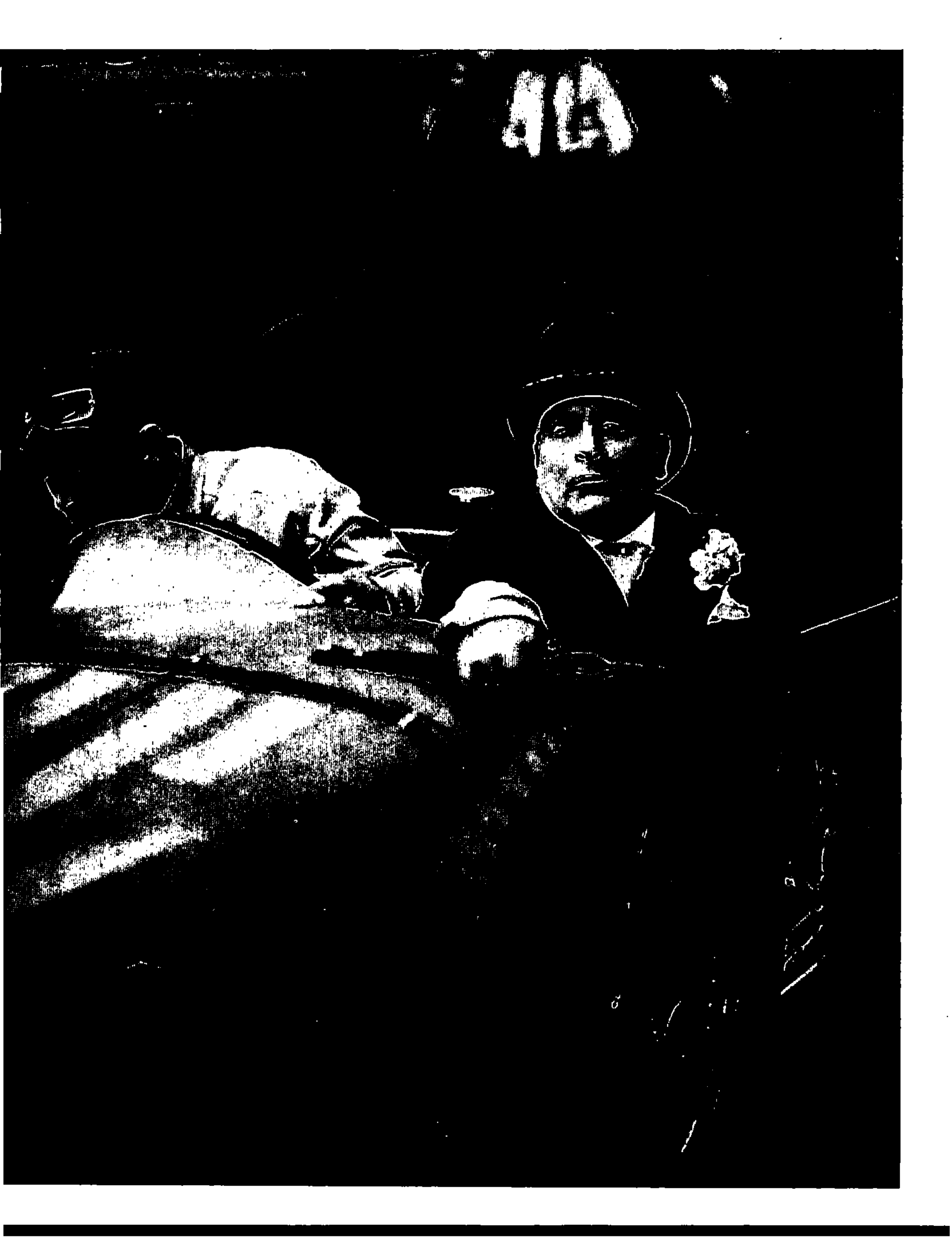
L'Herbier Oui, il s'agissait de relier deux notions différentes, ce qui se passe à la surface de la terre (l'agitation boursière) et ce qui se passe en plein ciel (l'aviateur qui fait une tentative internationale pour prouver la valeur du carburant sur lequel on joue en bourse) : à la fois la matérialité de l'argent et la force de l'héroïsme. Ces éléments se rejoignent évidemment, par le montage, sur un plan métaphorique. A ce moment-là, nous étions très touchés, Gance et moi, et d'autres, par ce pouvoir propre au cinéma de conjuguer des impressions différentes pour en faire une sorte de récit visuel symphonique. Nous étions à la fin du muet, et je crois qu'on ne peut guère contester aujourd'hui que nous en étions arrivés à une très grande précision dans les moyens techniques employés : ce cinéma qui allait mourir était en réalité un cinéma particulièrement vivant, et dans le monde entier, il y avait alors des conceptions de mise en scène extrêmement avancées. D'autant plus que nous n'avions pas les moyens dont on dispose aujourd'hui : nous faisions des travellings aériens très difficiles à contrôler (mon opérateur, Kruger, survolait le décor dans une espèce de nacelle guidée par des machinistes, et dont le parcours n'était pas très rigoureux), il fallait constamment truquer, mais à travers ces trucages, on parvenait tout de même à un rendement visuel assez impressionnant. Je poursuivais là mes vieux vices, et un sujet comme « L'Argent » n'empêchait nullement, au contraire, la plastique extérieure de l'image : dans la grande fête chez Saccard, par exemple, la musique qu'on est censé entendre est répercutée au niveau de l'image, dans le mouvement rythmique même des images.

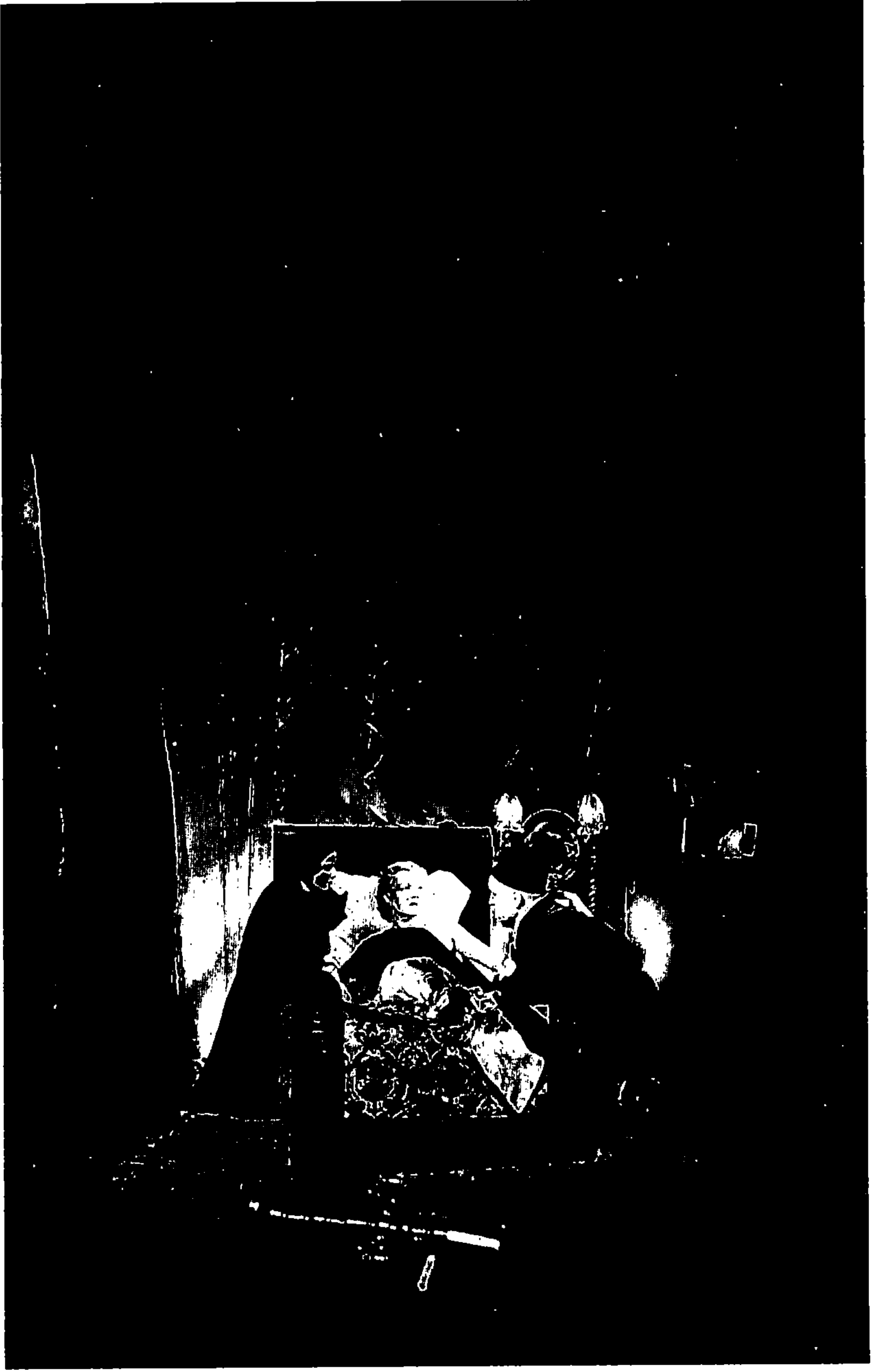
Cahiers Certains effets d'objectifs sont très surprenants pour l'époque.

L'Herbier Nous commencions à avoir une certaine variété d'objectifs. Mais les effets auxquels vous faites sans doute allusion ont été obtenus par un objectif spécial dont on ne se servait que pour des documentaires, le brachiscope : c'est ce qui donne au visage de Saccard, au moment de sa faillite,



Marcel L'Herbier : « Le Parfum de la Dame en Noir » (Roland Toutain, Léon Bellieres).





Marcel L'Herbier : « Le Mystère de la Chambre Jaune » (Kissa Kouprine, Huguette ex-Duflos).

cette déformation, ce grossissement de l'expression assez singulier.

Cahiers Les champs sont toujours extrêmement « pleins », sans cesse traversés par des trajectoires de personnages secondaires, ce qui donne au film une dynamique particulière.

L'Herbier « L'Argent » est le drame d'une communauté : il faut donc que les forces qui luttent contre les autres soient mises perpétuellement en présence. D'où cette agitation forcenée, ces champs toujours « meublés », ces va-et-vient autour de cet argent dont Zola disait qu'il est « le fumier sur lequel pousse la vie ». Et au moment où la caméra cadre la corbeille en plongée, on en arrive presque à un spectacle lunaire, avec ces pygmées qui s'agitent autour des valeurs comme dans une immense fourmilière.

Cahiers Même dans les scènes d'affrontement à deux, comme la dispute de la baronne avec Saccard, il y a un arrière-fond grouillant...

L'Herbier Oui, tandis que Brigitte Helm et Alcover s'opposent, on voit derrière eux les ombres d'une partie de baccara, à travers une cloison transparente. C'est aussi un contrepoint, qui indique que l'argent est une sorte de jeu.

Cahiers Le film est à la fois très clinique, et très lyrique : les scènes de nuit, sur la place de l'Opéra, en donnent un bon exemple.

L'Herbier La radio n'existait presque pas alors, et quand on voulait connaître les dernières nouvelles, on allait regarder les journaux affichés sur des grands transparents. Dans cette scène, la foule qui veut savoir si la tentative de l'aviateur a réussi ou non, se masse sur la place, devant le balcon de « L'Echo de Paris ». Il y a là un grand délire populaire, une frénésie de sentiments, entre la foule et le couple qui la regarde du balcon (Saccard a peut-être envoyé l'aviateur à la mort, tandis qu'il courtise la femme de ce dernier) qu'il était intéressant de restituer. La place de l'Opéra avait été mise à notre disposition pour une soirée, avec des centaines de figurants en liberté. On avait dû éclairer la façade de l'Opéra, en mettant des projecteurs sur les toits du Café de la Paix.

Cahiers Un acteur comme Alcover était-il facile à diriger ?

L'Herbier C'était surtout un acteur de théâtre, avec tout ce que cela comporte, mais il était utilisé sur sa masse, sur son autorité, ce qui convenait parfaitement au personnage de Saccard. Il ne fallait pas qu'il soit beau, mais qu'il fasse peur, d'autant plus qu'il était opposé à Alfred Abel, tout mince avec ses cheveux blancs et ses deux pékinois dans les bras, dégustant des œufs à la coque pendant qu'on se bat à la Bourse contre lui. Il y avait aussi Artaud, que j'aimais beaucoup, mais qui n'avait qu'un seul inconvénient : il n'était jamais là quand on avait besoin de lui. On disait « Où est Monsieur Artaud ? » et il fallait parfois aller le rechercher très loin, jusque dans les environs de Paris ! On avait parfois du mal à le canaliser, mais rien qu'avec sa présence, son regard, et l'intelligence de ses mouvements, il donnait une vie prodigieuse à son rôle de secrétaire un peu inquiétant. Je ne sais pas si on aurait pu l'utiliser tout au long d'un film, mais dans un rôle épisodique il était réellement fulgurant.

Cahiers Comment s'est passé le tournage du film de Dréville, « Autour de l'Argent » ?

L'Herbier Dréville, je lui ai dit ceci : « Vous aurez une petite caméra portative, une Caméflex — non, une Cinex — et vous ferez ce que vous voudrez à condition que je ne vous trouve jamais sur mon chemin... » Si bien que pendant toute la durée du film (au moins trois mois et demi), ce pauvre Dréville a vécu à quatre pattes : il était sous les travellings, sous les fauteuils, dans les cintres, enfin on ne le voyait jamais. Et ce qu'il a fait reste un témoignage captivant sur ce qu'était un grand film à la fin du muet.

Cahiers Quelle était votre façon de collaborer avec Meerson ?

L'Herbier C'était un décorateur prodigieux, comme vous le savez, un des plus grands. Mais j'ai une anecdote curieuse à vous raconter. Il parlait assez mal le français, et je lui avais demandé, pour le décor de la fête chez Saccard, de prévoir un éclairage fabuleux que Saccard manierait comme un jeu d'orgues. Je pensais, naturellement, à un jeu d'orgues électrique, et quelle ne fut pas ma surprise de voir arriver sur le plateau d'immenses tuyaux d'orgue. L'ensemble était cependant si plastique que je l'ai laissé, ce qui fait qu'on se demande un peu ce que cet orgue fait dans la scène...

Cahiers Tout le monde est d'accord sur ce point : vous avez joué un rôle extrêmement important dans le cinéma français muet. En revanche, la plupart des critiques et des historiens semblent faire assez peu de cas de votre carrière parlante, qui s'échelonne sur une bonne trentaine de films, entre 1929 et 1950. C'est un jugement sans nuances qui nous parait assez injuste : quel est votre sentiment personnel sur cette partie de votre œuvre ?

L'Herbier Il est assez difficile de savoir soi-même ce qu'on a fait ou ce qu'on n'a pas fait. Pourtant il est certain que lorsque le parlant est arrivé, les conditions d'exercice de la profession sont devenues fort difficiles pour un cinéaste comme moi. Il était hors de question, pour des raisons économiques, d'envisager dans le parlant des films comme ceux que nous avions faits, dans le muet, parfois même à compte d'auteur. On a dû s'auto-censurer considérablement et même, en ce qui me concerne, adopter des formes de cinéma qui étaient exactement celles dont je m'étais toujours méfié. Tout d'un coup, nous avons été contraints, à cause de la parole, à mettre purement et simplement des pièces de théâtre en conserve. J'ai pourtant alors réussi à faire deux films policiers, « Le Mystère de la Chambre jaune » et « Le Parfum de la Dame en noir », où je ne veux pas dire que je me sois exprimé librement, mais dans lesquels on était encore sur le plan de ce qui n'était nullement déshonorant. Aussitôt après, il y a eu des expériences faites par les Américains dans les studios Paramount, en France, qui montraient que les pièces de théâtre, et surtout de boulevard, pouvaient être d'une commercialisation merveilleusement productive. Et tous les producteurs, qui n'étaient pas Américains mais pouvaient le devenir de ce côté-là, nous ont poussés à ce pis aller. Comment s'en sortir ? Quand on fait, comme je l'ai fait, « L'Epervier », ou « Le Scandale », on ne s'en sort pas. Quand on fait « Le Bonheur » de Bernstein, avec des acteurs qu'on aime : Michel Simon, Gaby Morlay, Charles Boyer, Jaque Catelain, on pense qu'on va peut-être s'en sortir. Mais Bernstein était un homme terrible, et j'avais peur qu'il ne me laisse pas toucher à sa pièce, qui était enfermée dans trois décors. J'ai finalement écrit un scénario assez libre, où je pouvais utiliser quelques ressources cinématographiques du parlant, et même quelques-unes du muet. Et j'ai attendu le verdict de Bernstein, qui est arrivé, comme toujours, à quatre heures du matin, car il avait la mauvaise habitude de téléphoner aux gens en pleine nuit. Il m'a dit qu'il avait vu mon film au Marignan, et que le meilleur y était ce qui venait de moi, ce que je n'ai pas cru, bien sûr, mais ce qui montrait que je n'avais pas tout à fait perdu la partie. Il n'en reste pas moins que « Le Bonheur », qui est allé au premier Festival de Moscou, et qui en est revenu avec une mention spéciale, n'est tout de même pas un film que je peux défendre aujourd'hui : c'est trop près du théâtre filmé, ce n'est pas quelque chose qui peut compter à mes yeux dans une carrière de cinéaste.

Cahiers Revenons, si vous voulez bien, au « Parfum de la Dame en noir », qui est un film à nos yeux plein de charme et de vitalité.

L'Herbier Il était construit sur l'idée des apparences trompeuses qui, dès qu'on cogne dessus, s'écroulent, sans qu'il y ait rien derrière. Et toujours on repart à la poursuite d'une vérité qui se dérobe, comme une course au furet sans fin. Dans la demeure de Mlle Strangerson, où tout le monde épie tout le monde, à la recherche du fil de l'histoire... et de l'assassin, je voulais montrer le côté trompeur de la réalité même. C'est pourquoi avec mon opérateur, le merveilleux Périnal, nous avons fait plus de la moitié des plans à travers des miroirs : toutes les actions étaient dédoublées par des angles « non-raisonnables », si bien qu'on n'en saisissait jamais que les reflets. Cela me permettait de pour-

suivre des expériences plastiques qui m'avaient passionné dans le muet, et qui me passionnaient moins dans le parlant.

Cahiers Vous tenez assez à ce que vous appelez vos « Chroniques filmées » : « La Tragédie impériale », « Adrienne Lecouvreur » et « Entente Cordiale » ?

L'Herbier Plutôt que de filmer des mélodrames d'auteurs que je n'estimais pas du tout (non par goût obstiné du lucre : simplement pour ne pas rester inactif), il m'a semblé infiniment préférable de traiter des sujets historiques, à tout prendre plus captivants.

Cahiers Votre préféré est, je crois, « Entente Cordiale » ?

L'Herbier C'est le plus significatif des trois, celui que sans doute il faut retenir comme exemple de ce que j'appelle « chronique filmée ». Je la considère un peu comme une leçon d'histoire, très proche de la réalité. Il y a une ligne romanesque, mais qui ne me semble nullement plaquée : on n'y a pas, je crois, l'impression d'assister à un défilé de comédiens grimés portant une pancarte « Je suis Monsieur Untel » ; on assiste à plusieurs années d'histoire dont j'essayais de donner une compréhension pas seulement anecdotique, mais aussi diplomatique. Je suis parti de l'ouvrage de Maurois, « Edouard VII et son temps » pour décrire une idylle politique, avec ses hauts et ses bas, comme une idylle amoureuse. L'historien, dans son bureau de travail, est très favorisé, il n'a pas à s'occuper du concret : le cinéaste, lui, est chicané sur le moindre accessoire, le moindre meuble, à cause de ce grossissement du détail que favorise la caméra. Cette gageure me tentait : je ne voulais pas faire un film où n'aurait manqué aucun bouton de guêtre, mais dont tout le reste aurait été absent. Je cherchais une vérité d'un autre ordre.

Cahiers En 1940, il y a « La Comédie du bonheur », qui n'est pas sans rapports avec le théâtre de Pirandello.

L'Herbier « La Comédie du bonheur », c'est le type même du sujet que les cinéastes portent en eux sans arriver, souvent, à le tourner. Pendant dix ans, j'ai sonné à toutes les portes pour qu'on me permette de le réaliser comme, pendant quinze ans, j'ai essayé de faire « Le Portrait de Dorian Gray ». Paradoxalement, c'est un film que j'ai pu faire enfin, alors que je n'y croyais plus du tout, grâce à la guerre : A.-F. Poncet, qui était notre ambassadeur à Rome, cherchait à y faire venir des cinéastes pour tenter d'entretenir avec l'Italie des relations d'amitié qui devenaient bien fragiles. Peu après, l'entrée en guerre de l'Italie a brusqué la fin du tournage, qui s'est achevé à la va-vite. « La Comédie du bonheur », c'était une tentative, en me servant de la pièce d'Evreinoff, de faire deux fois du cinéma, en faisant du théâtre dans le cinéma : vous savez que c'est l'histoire d'une troupe de comédiens engagée par un impresario farfelu (l'admirable Michel Simon) pour transformer la vie de certaines personnes qui vivent dans un univers sordide, en leur jouant, précisément, la comédie du bonheur. Je voulais que le film commence comme un film qui passe à la télévision, qu'on l'interrompe, que comédiens et « personnages réels » se mêlent de façon inextricable, en un double jeu fantastique.

Cahiers « La Nuit fantastique » répondait-elle aux mêmes préoccupations ?

L'Herbier C'était une féerie réaliste. Le point de départ en était, d'une certaine façon, la « Melancholia », de Dürer, tableau dans lequel on trouve tous les instruments du réel, mais assemblés en un ordre étrange : c'est de leur éclairage, de leur disposition, que se dégage une sorte de méditation rêveuse. On quitte la rive normale pour passer sur une rive inconnue. Comme Breton l'avait superbement montré dans « Nadja », on essaie de faire coïncider le rêve et l'action. Le scénario, écrit en collaboration avec Chavance, s'inspirait d'une célèbre et troublante pensée de Pascal : puisqu'on passe la moitié de notre vie à dormir, qui sait si l'autre moitié de la vie, celle où nous croyons veiller, n'est pas un autre sommeil, un peu différent du premier, et dont nous nous éveillons quand nous croyons dormir ? C'est exactement ce qui arrive au héros de « La Nuit fantastique », qui croit dormir à la minute où il est éveillé, alors qu'un peu plus tard, c'est le contraire.

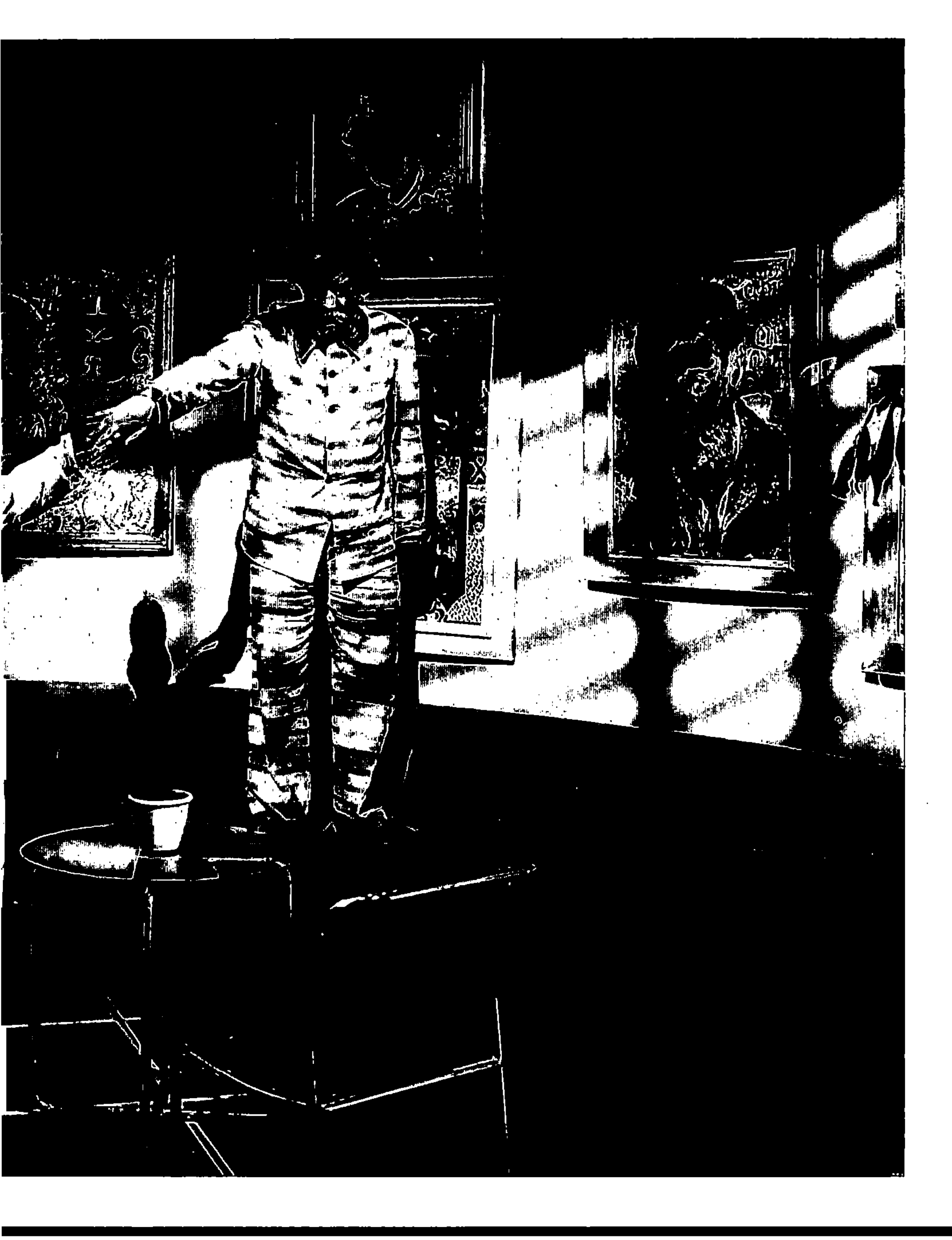
Cahiers L'immédiat après-guerre n'est pas une période dont vous devez garder, sur le plan professionnel du moins, un très bon souvenir ?

L'Herbier Non. J'ai fait « La Révoltée », que je n'aime pas du tout, puis « L'Affaire du Collier de la Reine », qui était un peu dans le ton des « Chroniques », mais pour lequel, au point de vue technique, on manquait de beaucoup de choses : les studios n'étaient pas rééquipés, etc. Puis « Les Derniers jours de Pompéi », que j'ai fait parce que j'avais signé un contrat de deux films : le producteur m'avait promis qu'après cette pénitence, je pourrais faire le film dont j'avais envie, « Adrienne Mesurat », d'après Julien Green. Il n'a pas tenu parole, par manque d'argent ou soudain dégoût du cinéma, je ne sais, et j'ai dû abandonner le projet. Mais je m'y suis mal résigné : je me suis consolé en montant « Adrienne Mesurat », à la radio, avec Jeanne Moreau, et à la télévision, en 54, avec Anouk Aimée. Et je reste persuadé qu'on pourrait en faire un très beau film.

(Propos recueillis par Jean-André Fieschi, avec le concours de Jacques Siclier pour ce qui concerne la période parlante, et reproduits par courtoisie de l'O.R.T.F. et de « Cinéastes de notre temps ».)



Marcel L'Herbier : « La Comédie du bonheur » (Michel Simon).





MARCEL L'HERBIER : « EL DORADO » (EVE FRANCIS, FLOUE, AU CENTRE).



Revoir "L'Argent"

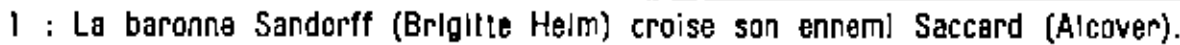
par Noël Burch

J'avais vu « L'Argent » il y a quinze ans, presque par hasard, à la Cinémathèque. J'avais trouvé cela insupportablement vieux, poussiéreux, « rasoir », le comble de l'académisme. C'est le souvenir que j'en ai gardé jusqu'à ces derniers mois, quand j'ai eu l'occasion de revoir le film en relation avec un travail effectué pour « Cinéastes de notre temps ». Je savais déjà qu'un film qu'on n'a pas vu depuis quinze ans (voire cinq ou même deux ans) est un film que l'on n'a pas vu du tout (et c'est là une lapalissade que l'on oublie un peu trop peut-être, surtout parmi les critiques-historiens). Mais jamais je n'avais connu un revirement semblable (généralement, à l'approche de ces revisions, on sent que l'on va aimer le film naguère détesté, celui-ci ayant frayé son chemin souterrain dans notre sensibilité) : car voilà que je me suis trouvé devant un chef-d'œuvre absolu, un des grands films de l'histoire du cinéma et, en tout cas, le plus moderne sans aucun doute de tous les films muets, un film complètement hors de son époque par son écriture, et qui ne pouvait sans doute même pas être « lu » par ses contemporains (si mes renseignements et les souvenirs de quelques historiens sont exacts, « L'Argent » fut considéré comme un gros machin ennuyeux un peu dans le genre de « Cléopâtre »... ou de « Playtime »).
Avant d'aborder cette modernité de « L'Argent », il convient de voir sommairement quelles furent les recherches importantes que l'on trouve dans les précédents films de L'Herbier, entre 1919 et 1926, recherches qui préparaient l'éclosion de son chef-d'œuvre.

« Rose-France », sa première réalisation, consiste en une tentative, fort attachante pour l'époque, de faire un film pratiquement sans scénario, au sens romanesque où ce mot s'est entendu pendant si longtemps. Pour L'Herbier, il s'agissait d'un poème cinématographique et si, au premier degré, son caractère excessivement littéraire est très contestable, tant au niveau du symbolisme des images qu'à celui des textes en tant que tels, on peut aujourd'hui, à la lumière de l'attitude contemporaine devant le « collage » au cinéma, trouver absolument fascinant ce film composé presque pour moitié d'intertitres sur fonds dessinés, et dont l'imagerie très discontinue (on disait « impressionniste » à l'époque), brodée de tous les trucages dont la caméra était alors capable, possède la beauté très **camp** des charmantes cartes postales patriotiques de la Grande Guerre.

« El Dorado » est également célèbre par ses trucages, et il est vrai que ceux-ci donnent souvent des images splendides (l'arrivée d'Eve Francis dans l'Alhambra où le fond se métamorphose trois fois au moyen d'enchaînés mystérieux qui n'affectent en rien l'avancée de la comédienne ; le split-screen « cubiste » où la moitié supérieure de l'image nous montre un plan d'eau vu en plongée alors que, sur la moitié inférieure, Jaque Catelain traverse le champ en plan de grand ensemble, longeant sans doute ce même bassin ; le plan où Eve Francis, rêvassant sur une banquette avant de monter sur scène, apparaît **floue**, tandis que de part et d'autre de la place qu'elle occupe, ses camarades de travail, bien qu'assises exactement sur le même plan qu'elle, sont parfaitement nettes — enfin, les belles déformations de la scène où Philippe Hériat, étonnant acteur fétiche de l'œuvre de cette époque de L'Herbier, tente de violer Eve Francis). Mais de ce splendide mélodrame (aux deux sens du mot, voir l'interview de L'Herbier), ce que je retiens surtout, c'est le découpage, qui préfigurait incontestablement le découpage moderne, surtout dans la mesure où celui-ci comporte des changements d'angle très libres sur un même sujet, démarche rarissime à une époque où la frontalité théâtrale régnait encore chez presque tous les réalisateurs (la grande révélation de « Caligari » fut la stylisation totalitaire de l'image, mais c'était encore une image toujours « frontale » : il y avait des raccords dans l'axe, mais changer d'axe sans l'amortissement d'un enchaîné ou d'un carton était trop perturbateur encore). Seul peut-être, avant L'Herbier, ce grand visionnaire que fut Léonce Perret s'y est hasardé avec une certaine franchise, faisant confiance au spectateur pour lier les deux axes à un même continuum. Non pas que L'Herbier ait radicalement abandonné encore la séquence uniquement frontale : certains décors, tels que la chambre de l'enfant malade, sont manifestement construits pour jouer essentiellement sous un seul angle (même si quelques plans viennent contester cette évi-





1 : La baronne Sandorff (Brigitte Helm) croise son ennemi Saccard (Alcover).



2 : Un raccord de 90° sur la baronne introduit un « faux » raccord de regards.



4 A : Reprise de l'axe (2) en plus gros...



4 B : ... un homme arrive du fond. Un travelling accompagne son avancée jusqu'à obtenir un cadre intermédiaire entre (2) et (4 A)...

dence plastique), mais L'Herbier exploite d'une façon très neuve l'espace offert par ces angles uniques (on pense notamment à l'utilisation très moderne de l'espace « off » pour les plans de l'escalier menant au cabaret). Mais c'est dans l'Alhambra que L'Herbier a donné libre cours à sa nouvelle intuition du découpage dans l'espace ; la séquence où Eve Francis épie Jaque Catelain et Marcelle Pradot emploie la permutation, d'un plan à l'autre, des colonnes prises en contre-jour, en conjonction avec une organisation très évoluée des raccords de mouvement, de direction, de regard et de grosseur pour créer un « labyrinthe filmique » qui se superpose au labyrinthe du décor ; il serait fastidieux de décrire par le menu le fonctionnement de cette séquence, assez complexe en ce qu'elle témoigne d'un souci de renouvellement constant des paramètres du découpage, mais on peut affirmer, je pense, qu'il s'agit d'un moment de cinéma qui parle très directement aux cinéastes d'aujourd'hui.

D'ailleurs, dans son autre grand mélodrame, « L'Homme du Large », réalisé avant « El Dorado », la frontalité avait déjà été largement dépassée, du fait que L'Herbier tournait en extérieurs et que ce qui comptait avant tout était la stylisation des cadrages, stylisation qui prête à ces rochers bretons l'artificialité d'un décor de studio (recherche dont on retrouvera l'aboutissement, dix ans plus tard, dans « l'Or des Mers » d'Epstein). Dans certaines séquences particulièrement réussies (la bagarre au cabaret, l'affrontement dramatique entre père et fils, mais aussi certaines scènes de transition moins spectaculaires), on change d'angle constamment, on cherche à rythmer le découpage en fonction du rythme organique de l'action, c'est-à-dire d'une façon empirique et non pas par le placage mathématique de durées arbitrairement déterminées, comme ce fut si souvent le cas chez des expérimentateurs français de cette époque (on pense notamment à « La Roue »). Certaine séquence, qui procède par plans relativement rapides, saccadée, qui se termine par un lent enchainé reliant entre eux les deux derniers plans, puis par un fondu en iris, offre un des plus importants exemples de découpage organiquement structuré que je connaisse de cette époque.

Pour « L'Inhumaine », à côté du légitimement célèbre montage rapide de la séquence finale, très brillante, certes, mais dont la pertinence aujourd'hui ne dépasse guère les films de Robert Breer et d'une certaine avant-garde américaine qui s'est inspirée de son œuvre, à côté donc de cette démarche dont le « radicalisme » était évident à l'époque, L'Herbier continuait à explorer, dans des scènes moins remarquées et donc moins célèbres, les possibilités nouvelles du découpage pleinement articulé : je citerai tout particulièrement la séquence où Georgette Leblanc découvre, dans un décor d'un dépouillement extrême, ce qu'elle croit être le cadavre de Jaque Catelain, et où sa frayeur est décrite dans une suite de plans qui épuisent l'es-



3 A . Reprise de (1). Tout en suivant les deux hommes des yeux, la baronne .





3 B : ... traverse le champ.





C : ... Il est rejoint par un deuxième homme. La baronne se retourne pour passer derrière eux. Le premier homme va faire un pas en arrière pour admirer la silhouette de la baronne.



4 D : .. ensuite, l'attention des deux hommes sera attirée par une nouvelle action « off ».

pace du décor d'une manière absolument étonnante ; si les raccords sont encore un peu boiteux, l'expérience que j'ai pu faire (avec l'accord de l'auteur) et qui consistait à modifier légèrement l'articulation des plans (mais sans changer leur ordre) montre que seule la nouveauté de ce type de manipulation, encore très inhabituelle au début des années 20, empêchait L'Herbier de parachever l'exécution d'un découpage dont la conception, dans cette séquence comme dans d'autres, est digne d'un Kurosawa.

Enfin, voici venue l'étape finale de cette extraordinaire entreprise solitaire qui consistait à bâtir secrètement, au cœur de films que tout le monde voyait mais que personne ne pouvait regarder comme nous les regardons aujourd'hui, à bâtir secrètement et seul, dis-je, le découpage moderne ; j'entends par là le découpage tel qu'ont pu le concevoir un Welles, un Kurosawa, un Bergman, un Antonioni ou un Resnais (1). Et cette étape finale s'appelle « L'Argent ». Mais qu'était-ce que « L'Argent » ? Selon Jean Dréville, auteur du beau document « Autour de l'Argent », qui nous permet d'assister par l'image à la création du chef-d'œuvre, « L'Argent » devait consacrer le « pas que devait franchir l'avant-garde pour entrer dans le cinéma commercial ». Et certes, un film qui devait être le plus cher des films français, ne pouvait guère s'afficher comme une œuvre d'avant-garde. Ceci, d'ailleurs, a peut-être aidé L'Herbier à épurer son style, c'est-à-dire, en fait, à dégager l'essence de ses hardies conceptions du découpage ; mais ces conceptions furent si en avance sur son temps qu'à force d'être rendues évidentes, cohérentes, parfaitement viables pour l'œil de 1968, elles sont devenues presque invisibles pour l'œil de 1928 ! Elles sont telles que l'œuvre semble presque écrite en code, code dont le véritable sens ne serait déchiffrable que quarante ans plus tard, mais qui, pour les spectateurs de l'époque, apparaissait comme un langage clair, parfaitement habituel, voire même académique !

L'Herbier dit qu'il a fait ce film-français-le-plus-cher pour manifester sa haine de l'argent. Nous le croyons volontiers. Mais ce que je retiens, c'est que ce film **utilise réellement** la surabondance d'argent (contrairement à ce que pensait Sadoul) sous le signe de laquelle se sont placés tant de films, il l'utilise avec plus d'efficacité esthétique que n'importe quel autre film que je connaisse, si ce n'est, tout récemment, « Playtime ». J'entends par là que « l'argent est sur l'écran », comme on dit, que les moyens mis en œuvre **paient,** que l'on voit des choses neuves, surprenantes, impressionnantes, d'un type que seul l'argent pouvait apporter (c'est peut-être une des rares dimensions où le cinéma est « comme la vie »).

Car l'objet spatio-temporel qu'est « L'Argent » dérive d'un nombre de partis pris très précis, dont certains ne pouvaient être fondés précisément que sur de l'argent, beaucoup d'argent. Au premier rang de ceux-ci, figu-

rent les dimensions exceptionnelles des décors. **Proportionnellement à leur connotation scénarique,** on n'a peut-être jamais vu au cinéma des décors aussi spacieux : des bureaux de 20 mètres sur 20, avec des plafonds de quinze mètres, un salon de 10 000 mètres carrés, des boudoirs énormes, des halls monumentaux, un restaurant gigantesque ; parmi ces décors proprement démesurés, nés de l'imagination à la fois rigoureuse et débordante de Lazare Meerson, seule l'immense coupole de la Bourse de Paris pouvait apporter une démesure de pierre s'accordant avec cette démesure de plâtre et de contre-plaqué. La fonction absolument essentielle de ces espaces proprement extravagants me semble démontrée, du moins négativement, par la seule séquence vraiment manquée qui se déroule précisément dans l'unique petit décor du film : une cabane étriquée en Amérique du Sud (2).

Mais pour que ces décors énormes fonctionnent réellement, il ne suffisait pas à L'Herbier de les montrer simplement ; il lui fallait utiliser la liberté potentielle dont jouissait sa caméra au milieu de ces étendues, c'est-à-dire sa liberté de mouvement. De là est né le deuxième grand parti pris qui sous-tend « L'Argent », à savoir que le cadre doit être en évolution constante, en voie de recomposition continuelle, d'abord par une abondance sans précédent dans le cinéma d'alors, de mouvements d'appareil de toutes sortes, mais aussi par les entrées, sorties et autres agissements d'une nombreuse figuration qui remplit souvent les arrière et avant-plans (voir surtout l'admirable séquence du restaurant boursier), déplacements qui sont comme le corollaire de ces mouvements de caméra. J'ai déjà dit que le caractère « commercial » de son film a peut-être aidé L'Herbier à dépouiller son découpage ; mais ce dépouillement reflète aussi l'aboutissement d'une des grandes préoccupations qui fut sienne pendant la période muette, ce qu'il appelle son souci de la plastique extérieure des images. Incarné dans ses premiers films par des qualités picturales essentiellement statiques (cadrages, déformations, surimpressions, gradations de lumière, teintages, etc.), ce souci se reporte ici presque entièrement sur les paramètres **dynamiques,** tels que l'organisation des raccords et des qualités picturales proprement cinétiques (l'évolution d'un cadre donné à travers des relations complexes entre les mouvements de la caméra, ceux des personnages et ceux, figurés, du décor) (3). D'ailleurs, la grande liberté des mouvements de caméra dans ce film est un autre exemple de la manière dont « l'argent se voit à l'écran », car les nombreux dispositifs inédits et astucieusement bricolés qui les rendaient possibles (et que nous montre le film de Dréville), s'ils n'ont pas demandé une fabrication aussi coûteuse que celle d'une dolly moderne, ont dû cependant exiger des semaines et des mois de mise au point ; et le temps, on le sait, a toujours été au cinéma le matériau le plus coûteux.

Il est difficile de définir le fonctionnement exact du mouvement dans « L'Argent ». Une chose cependant est certaine : s'il est signifiant, il ne l'est jamais qu'en second lieu : avant tout il est dicté par une nécessité rythmique au sens le plus large (rythme dans l'espace comme dans le temps), par la nécessité de créer ce rythme au moyen du renouvellement plus ou moins rapide, plus ou moins lent du cadre, par des variations plus ou moins sensibles dans le degré de « grossissement » de l'image, etc. Les mouvements d'appareil, les mouvements de foule, les mouvements des acteurs principaux eux-mêmes, ne sont jamais assujettis aux contingences de « l'action » au sens étroit ; ils ne sont pas non plus, quoi qu'on ait pu dire, des arabesques gratuites autour de cette action, dans le style d'Ophuls ; ils sont en relation dialectique avec cette action, l'une déterminant l'autre autant que le contraire.

Dans ce sens, « L'Argent » préfigure indéniablement « Cronaca di un Amore » et « Walkover ».

Mais l'aspect de « L'Argent » qui paraît aujourd'hui le plus parfaitement moderne, c'est l'organisation plastique des raccords. Autant la nouvelle conception des mouvements d'appareil inaugurée dans ce film paraît perfectible (mais uniquement à cause des moyens primitifs employés), autant l'organisation des raccords, tout au moins dans certaines séquences, paraît aboutie. Dans la séquence que nous analysons ici en photogrammes, la réduction des composantes verticales de chaque cadre à deux groupes distincts (verticaux incomplets : personnages - verticaux complets : colonnes) permet une permutation extrêmement rigoureuse de ces éléments d'un plan à l'autre, créant un rythme spatial d'une qualité rare : on pense à la première partie de « Entre le Ciel et l'Enfer » de Kurosawa, réalisé quelque 35 ans plus tard. Et ces raccords sont prolongés en quelque sorte par les déplacements des personnages les uns par rapport aux autres — déplacements toujours soigneusement stylisés —, par les mouvements d'appareil que ceux-ci entraînent... ou n'entraînent pas (c'est-à-dire qui sont annulés par les mouvements de caméra, ou bien contredits, et par là accentués), enfin par les mouvements qui mettent (aussi) « en marche » des éléments statiques du décor (ici les colonnes).

Ce film, qui jouait également, quelques années avant l'arrivée du parlant, sur le montage sonore (voir interview), qui employait peut-être pour la première fois systématiquement la caméra à la main, ce film prophétique sur presque tout, fut en même temps sans doute la dernière production qui put immobiliser et éclairer la place de l'Opéra pendant toute une nuit, tourner trois jours à l'intérieur de la Bourse, etc. Ce n'est pas un hasard. « L'Argent » est lié à une certaine époque, où le cinéma jouissait d'une liberté qu'il devait ensuite perdre pendant plus de trente ans ; car pour nous, le climat de liberté qui a permis à Feuillade et à Sennett de créer leurs « petits » films si pleins de magie spontanée, est le même que celui qui a permis à L'Herbier, au sein d'une super-coproduction franco-allemande, de donner libre cours à un système esthétique à la fois d'un raffinement et d'une ampleur presque uniques au cinéma. Aujourd'hui, avec Godard et les « souterrains » américains, nous avons vu revenir la liberté sans l'argent ; avec les films de Bergman et Tati, nous l'avons vue revenir avec : espérons que cette évolution est irréversible, et que ce ne seront pas là des expériences isolées, sans lendemain. Noël BURCH.

1) Je sais que je suis depuis quelque temps déjà débordé sur ma gauche, qu'aujourd'hui le découpage « moderne », c'est « La Chinoise », c'est Warhol, c'est Garrel. Je crois comprendre assez bien les considérations **éthiques** qui sous-tendent cette conception du découpage (je ne parle pas des autres mérites ou défauts que peuvent avoir tel film, tel auteur), mais je n'en ressens aucunement la raison esthétique. Cela ne me paraît ni beau ni nécessaire, mais le plus souvent laid, inutile, et surtout **appauvrissant.** Je ne formule évidemment pas cette opinion en toute tranquillité. Débordé sur ma gauche, je le suis surtout par des jeunes. Et il est toujours angoissant de penser que peut-être ce jugement n'est déjà plus qu'un exemple de plus de cette incompréhension qui, inévitablement, semble-t-il, sépare les générations. En somme, il est douloureux de sentir qu'on vieillit.

2) Façon de privilégier un paramètre, pourrait-on dire avec raison, mais cette situation privilégiée est trop évidemment dictée par un soudain souci de vraisemblance, nécessitée, à n'en pas douter, par la scène elle-même — le bon sens se révolte en effet contre l'idée d'une cabane tropicale de cent mètres carrés — mais pour ma part, je pense que c'est la scène elle-même qu'il fallait éliminer, l'univers formé par les décors parisiens imposant au film un type d'unité fermée où la notion de rupture privilégiée n'a pas de sens.

3) Ce n'est pas dire que les autres acquisitions de l'époque précédente sont oubliées dans « L'Argent » : elles sont simplement privilégiées : surimpressions dans la grande fête chez Saccard, déformations au moyen d'un objectif spécial dans les gros plans du banquier adipeux (voir entretien).



Marcel L'Herbier : «L'Argent» (Brigitte Helm).



JEAN EPSTEIN : « LA CHUTE DE LA MAISON USHER ».

Jean Epstein à l'état naissant

par André S. Labarthe

En 1921, Epstein, qui a vingt-quatre ans, publie son premier livre, « La Poésie aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence », essai sur la littérature moderne dont le chapitre 18 est intitulé : « Le Cinéma et les lettres modernes ».

La même année parait un petit livre-objet où voisinent fac-similé de programme, affiches, fantaisies typographiques, photos-montages, et textes variés qui prennent tantôt l'aspect de manifestes, tantôt l'allure libre de la jeune littérature de l'époque — qu'Epstein connaissait bien. Littérairement, ce petit livre se situe dans l'immédiate postérité d'Apollinaire, de Cendrars, de Dada, et de la lettre du 14 novembre 1918 de Jacques Vaché à André Breton : « Téléphone, bras de chemise, avec des gens qui se hâtent, avec ces bizarres mouvements décomposés — William R.G. Eddie, qui a seize ans, les milliards à nègres-livrées, de si beaux cheveux blanc cendre, et un monocle d'écaille. Il se mariera. »

Les deux dernières pages, avant la justification du tirage (1 exemplaire sur Chine !), portent, en grandes lettres blanches sur fond noir bordé de deux rangées de dents blanches imitant les perforations de la pellicule, la première BONSOIR, la seconde MERCI. La couverture, bichrome — beige et marron-brique — est occupée, sur les trois quarts de sa surface, par le titre de l'ouvrage : BONJOUR — hautes lettres fines, brisées en leur milieu par les lettres plus épaisses, mais chavirées, du mot CINEMA (du C part un faisceau clair dans lequel dansent les lettres INEMA). Dans le quart inférieur, sur quatre lignes, on peut lire : Jean Epstein/ Editions de la Sirène/ 29, boulevard Malesherbes Paris 1921/ Collection des Tracts. Nous sommes bien en 1921.

En 1922, Epstein tourne son premier film, « Pasteur », et fait paraître — toujours aux Editions de la Sirène — son troisième ouvrage : « La Lyrosophie », sorte d'essai sur la connaissance préconisant la collaboration de la « raison » et du « coefficient sentimental ». « Je n'estime à sa juste valeur une machine, y déclare Epstein, que si je peux m'y émouvoir ».

« La Lyrosophie » marque une étape importante dans la pensée d'Epstein, en ce sens que l'extraordinaire précision qui contrebalance le baroque de l'expression dans « Bonjour Cinéma » fait place, peu à peu, à une philosophie spiritualiste, vague et mystifiante, dont l'inspiration se retrouvera trente ans plus tard chez un Henri Agel lorsqu'il se demandera si le cinéma a une âme.

Cette évolution — on serait tenté d'écrire cette involution — a ceci de remarquable qu'elle se développe très vite. En 1921, on peut lire, par exemple, dans « La Poésie aujourd'hui » : « Que faire de fleurs platoniques quand s'offre la peau d'un visage que violentent quarante lampes à arc ? ». L'année suivante, à la premiège page de « La Lyrosophie », Epstein commence par appeler Platon à son secours et c'est encore Platon qu'il évoquera, vingt-six ans plus tard, au côté de Pythagore, dans « Le Cinéma du Diable ». Autre exemple : dans « Bonjour Cinéma », Epstein écrit :

« j'aime surtout
« en marge du champ
« quand il n'exprime rien
« que lui-même
« Sessue Hayakawa. »

Et en 1949 : « Grâce au gros plan, les films cessèrent de ne pouvoir raconter que des courses d'obstacles et reçurent la faculté de dépeindre aussi une évolution psychologique ».

Revenons à « Bonjour Cinéma » et au chapitre 18 de « La Poésie aujourd'hui ». Première remarque : ces écrits — aussi autoritaires qu'ils soient, parfois, dans leur formulation — ne constituent en rien une théorie du cinéma, ni même un système ; mais plutôt une suite d'intuitions nées de la fréquentation assidue des salles. Rien de commun, par conséquent, avec les textes d'Eisenstein ou les essais d'André Bazin — l'un tâchant de tirer la leçon, à usage universel, de sa pratique du cinéma, l'autre appliqué à systématiser les découvertes qui forment à la longue l'histoire stylistique du cinéma. « La philosophie du cinéma est toute à faire » écrit Epstein (qui dira encore, en 1926 : « Ma prétention serait de tenter les prémisses d'une grammaire cinématographique »). Or, la force percutante, incisive et tonique d'un livre comme « Bonjour Cinéma » vient de ce que son auteur est encore tout à la joie de la découverte, seulement attentif à jeter pêle-mêle, à toute vitesse, ses intuitions et ses observations **à l'état naissant.** « Bonjour Cinéma » est un fourre-tout génial dans lequel le cinéma, saisi de plein fouet, se décompose et se recompose cent fois, mille fois, sous nos yeux, sans déperdition notable d'énergie. Livre-film, en quelque sorte, qui décrit par mimétisme et ne tient le pari de sa forme que grâce à cette accélération croissante qui permet seule de rattraper une chute perpétuellement imminente.

Il est évidemment impossible de donner une idée de cet objet dont la « consistance » — au sens que l'auteur américain de « La Chute de la maison Usher » prête à ce mot — vient essentiellement de l'écriture et de la vitesse de l'écriture. Je renvoie donc le lecteur à « Bonjour Cinéma », si, par chance, il le trouve sur son chemin (la librairie « Le Minotaure » en proposait un dans sa vitrine il n'y a pas si longtemps). Dans le cas contraire, voici une anthologie de ce qui, à notre avis, mérite de nous requérir **aujourd'hui** parmi les écrits d'Epstein.

On aura intérêt à essayer d'illustrer ces fragments d'abord au moyen des films d'Epstein, qu'ils semblent parfois commenter, mais aussi — si l'on veut comprendre ce qui sonne si moderne chez Epstein — au moyen d'œuvres récentes dont on sait qu'après le long détour du cinéma qui parle (Renoir, Pagnol, Guitry, Rouch) elles rejoignent le courant un moment interrompu du cinéma « de montage » des Eisenstein, Griffith, Gance, L'Herbier et Epstein.

Un dernier mot. Pour bien situer l'importance des vues d'Epstein, il faudrait commencer par parler de Canudo (qui, dès 1911, publiait un essai sur le cinéma), des films de Gance, de Delluc, de L'Herbier, qui l'ont tant marqué ; il faudrait évoquer le cinéma américain et par dessus tout Griffith, qu'il cite à tout bout de champ, et pour cause ; il faudrait enfin parcourir les développements qu'il donne au maître-mot que Delluc, en 1919, prononce et écrit : « photogénie, ce mot qui parut, un temps, magique, et reste, même aujourd'hui, encore mystérieux ». « Avec la notion de photogénie, écrit Epstein en 1926, nait l'idée du cinéma-art ». Idée-piège, il est vrai, qui bloquera, plus qu'elle ne la favorisera, la réflexion sur le cinéma — et chez Epstein lui-même, qui finira par écrire : « J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique ».

Nous nous bornerons ici, dans cette brève anthologie, à attirer l'attention sur trois points qui nous paraissent rassembler l'essentiel de la pensée d'Epstein à l'époque de « Bonjour Cinéma » : le gros premier plan, le mouvement et le déséquilibre.

1 - LE GROS PREMIER PLAN

Le « Premier gros plan » peut être tenu pour la cellule-mère de toutes les intuitions que nous livrera Epstein C'est, indiscutablement, ce qui l'a **d'abord** frappé au cinéma. Comme on

va le voir, son génie est d'en avoir déduit la plupart des propositions qui définissent le cinéma d'aujourd'hui — sinon le cinéma aujourd'hui.

« Je suppose un banquier, recevant chez lui de mauvaises nouvelles de la bourse. Il va téléphoner. La communication tarde. Premier plan du téléphone. Si le plan du téléphone est bien présenté, bien écrit, ce n'est plus un simple téléphone que vous voyez. Vous lisez : ruine, faillite, misère, prison, suicide. Et dans une autre atmosphère, ce même téléphone dira : maladie, médecin, secours, mort, solitude, deuil. Et une autre fois encore ce même téléphone criera gaiement — joie, amour, liberté ».

« Et un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des mœurs, des souvenirs, une volonté, une âme ».

« C'est le miracle de la présence réelle,
« la vie manifeste,
« ouverte comme une belle grenade,
« pelée de son écorce,
« assimilable,
« barbare. »

« La succession des détails... remplace le développement chez les auteurs modernes. »

« On ne raconte plus, on indique. »

« Généralement, le cinéma rend mal l'anecdote. Et l'action dramatique y est erreur. »

« ... le cinéma devra éviter tout rapport, qui ne pourra être que malencontreux, avec un sujet historique, éducateur, romancier, moral ou immoral, géographique ou documentaire. »

« Au cinéma la sentimentalité est impossible. Impossible à cause des gros premiers plans, de la précision photographique. »

« En ce temps-là... il y avait », raconte-t-on ; ici, au lieu d'avoir été, les choses sont... »

« Le cinéma est vrai ; une histoire est mensonge... Inutile, la présentation des personnages ; la vie est extraordinaire. J'aime l'angoisse des rencontres. Illogique, l'exposition. L'événement nous prend les jambes comme un piège à loups. Le dénouement ne peut être autre chose qu'une transition de nœud à nœud. De sorte qu'on ne change pas beaucoup d'altitude sentimentale. Le drame est continu comme la vie. Les gestes le réfléchissent, mais ne l'avancent ni ne le retardent. Alors pourquoi raconter des histoires, des récits qui supposent toujours des événements ordonnés, une chronologie, la gradation des faits et des sentiments. Les perspectives ne sont qu'illusions d'optique. La vie ne se déduit pas comme ces tables à thé chinoises qui s'engendrent douze successivement l'une de l'autre. Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête ; sans commencement, sans milieu, et sans fin ; sans endroit et sans envers ; on peut les regarder dans tous les sens ; la droite devient la gauche ; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent. »

« Avant cinq ans on écrira des poèmes cinématographiques : 150 mètres et 100 images en chapelet sur un fil que suivra l'intelligence. »

« Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand chose. N'ayez crainte, on ne s'y trompera pas. Le plus humble détail rend le son du drame sous-entendu. »

2 - LE MOUVEMENT

« Je n'ai jamais compris les gros plans immobiles. Ils abdiquent leur essence qui est le mouvement (...). Ne dites pas : l'obstacle et la limite font l'art, boiteux qui avez le culte de votre béquille. Le cinéma prouve votre erreur. Lui tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinueuse comme un cours de bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même. »

« Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. La route est une route, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatre cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise... Ce domaine reste à exploiter. Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. La foire en bas et autour progressivement se brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie y ajoutant celle du vertige et de la rotation. Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales. Puis, à coups de panoramique ou de pied tournant, la salle telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par renchaînés, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si j'ose dire. Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières. »

« La succession rapide et angulaire tend vers le cercle parfait du simultanéisme impossible. L'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation : voir vite. »

3 - LE DÉSÉQUILIBRE

C'est une notion qui n'a guère, jusqu'ici, retenu l'attention des exégètes. Elle est pourtant, à mon sens, peut-être la plus symptomatique des idées d'Epstein-cinéaste. Il serait intéressant d'en retrouver l'intuition chez certains cinéastes américains comme Hitchcock, Lang et Welles. Comme cette notion m'est apparue à travers la fréquence statistique de certains mots dans « Bonjour Cinéma », je me suis permis de les **souligner** dans les citations qui suivent.

« Un déplacement de plans **désole mon équilibre.** »

« Rappelez-vous comme Griffith fait continuellement bouger ses personnages, quitte même à les faire osciller en mesure, presque **d'un pied sur l'autre,** dans beaucoup de scènes du « Pauvre Amour ». C'est ici que le ciné trouvera un jour sa prosodie propre. »

« Naturel irréprochable
« ce haut de forme
« le coiffe **un peu oblique**
« tandis qu'il songe
« lourdement à autre chose
« **En diagonale du cadre**
« **comme penché** d'avance
« sur l'événement malheureux...
« De son pas **équilibré**
« il s'en va vers la porte
« sans jamais se retourner
« vers l'image qui l'emporte
« De tout son dos tendu
« comme un visage aux spectateurs
« il dit sa peine éperdue
« d'avoir agi comme il fallait
« Sa silhouette **oblique**
« se décroche du chambranle
« et roule vers l'objectif
« avec en main ce verre qui tremble...
« **Il penche** la tête de côté
« en de lasses attitudes...
« Sessue Hayakawa. »

« Jamais je ne pourrai dire combien j'aime les gros plans américains. Nets... Maintenant la tragédie est **anatomique...** Tout est mouvement, **déséquilibre,** crise. Déclic. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr... J'aime la bouche **qui va** parler et se tait encore, le geste **qui oscille** entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, **le devenir, l'hésitation,** le ressort **bandé,** le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. »

« A l'écran la qualité essentielle du geste est de **ne point s'achever....** Surtout, le vide d'un geste que la pensée plus rapide prend à son berceau, et, dès lors, précède... »

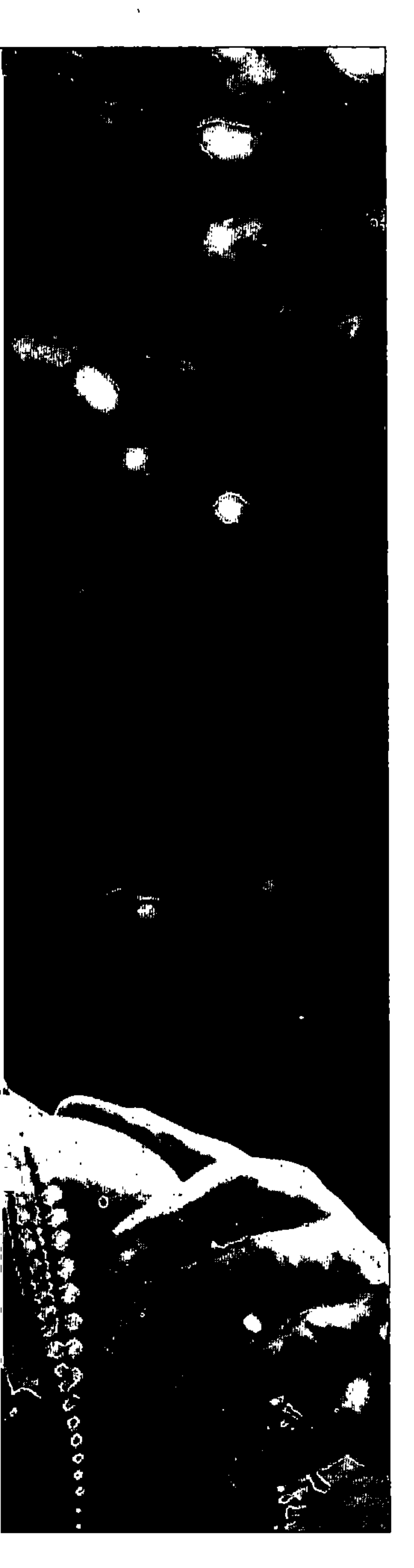
« Soupçon tragique » est une histoire incroyable : adultère et chirurgie. Hayakawa, tragédien stupéfié, balaie le scénario... Il traverse naturellement une pièce, et porte le buste **un peu oblique.** Il tend ses gants à un domestique. Ouvre une porte. Puis, étant sorti, la ferme. Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée. » — A.-S. L.



Jean Epstein : « La Glace à trois faces »



JEAN EPSTEIN : « LA GLACE A TROIS FACES ».



Art d'événement

par Jean Epstein

(Ce que Jean Epstein disait de « La Glace à trois faces » à la veille de sa première au studio des Ursulines, sous le titre : nouvelle formule de scénario cinématographique.)

Négligeant trois rendez-vous voisins, donnés à, ou par trois femmes différentes, un jeune homme content d'être comme en vacances, seul et libre, sort sa voiture « grand sport » du garage et roule... tant qu'il se casse la figure sur le bord de la route de Deauville. Une hirondelle, volant encore plus vite que la voiture ne roulait, avait assommé d'un petit coup de bec entre les deux yeux celui qui fuyait l'amour.

Les quinze pages de la nouvelle de Paul Morand, « La glace à trois faces », se fondent ainsi en un scénario d'une simplicité et d'une vérité dédiées au cinématographe. Après les drames prétendûment sans fin, voici un drame qui voudrait être sans exposition, ni seuil, et qui finit net. Les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs passés viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l'esprit humain. Les personnages se présentent chacun seul, et le récit les tient écartés, définitivement ; néanmoins, ils vivent ensemble l'un pour l'autre.

Est-ce la dramaturgie nouvelle vers laquelle les images maintenant s'efforcent ? Environ délestées de toute technique, elles ne signifient vraiment que l'une par l'autre comme doivent le faire les mots simples et riches de sens : grand homme et homme grand. Inconnues l'une pour l'autre, par dessus vingt mètres de film, elles se rencontrent dans l'œil du spectateur, et là seulement sonnent leur vrai son : ainsi les notes d'un accord, qu'une demi-octave sépare, ne donnent leur signification musicale que dans l'oreille du musicien.

La banalité est le signe le moins relatif du vrai. Cette banalité étudiée, fouillée, décomposée, multipliée, détaillée, appliquée, donnera au drame cinématographique, un saisissant relief humain, un pouvoir de suggestion immensément accru, une force émotive dont on n'a pas d'exemple. Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps.

Les premières narrations françaises, en sixième, s'écrivent au présent. Le cinéma raconte tout au présent jusque dans ses sous-titres.

Apprenant davantage de grammaire et de rhétorique, les élèves utilisent ensuite pour leurs récits, les passés et les futurs, emmêlés, concordants. C'est qu'il n'y a pas de présent réel ; aujourd'hui est un hier, peut-être vieux, qui prend en écharpe un demain, peut-être lointain. Le présent est une convention mal aisée. Au milieu du temps, il est une exception au temps. Il échappe au chronomètre. Vous regardez votre montre : le présent à strictement parler n'y est déjà plus, et, à strictement parler, il y est encore de nouveau. Il y sera toujours d'un minuit à l'autre. Je pense donc **j'étais.** Le « je » futur éclate en un « je » passé ; le présent n'est que cette mue instantanée et incessante. Le présent n'est qu'une rencontre. Le cinématographe est le seul art qui le puisse représenter ainsi.

Un automobiliste insouciant paraît personnage de peu ; une hirondelle volant, de moins encore ; leur rencontre : l'événement. Ce petit point marqué par le bec de l'oiseau sur le front de l'homme avait contre lui la volonté de trois cœurs, la miraculeuse vigilance de l'amour, tous les réflexes de la vie, toute la chance du temps.

Mais il eut — c'est le mot propre — lieu.

La sursaturation en un instant fige le cristal. Ainsi le drame, comme l'œuf au bout du bras prestidigitateur nu, venu de rien, venu de partout. Devant et derrière lui, personnages et actions, soudain s'ordonnent docilement. Vers l'avenir, c'est une fausse piste qui subira à son tour la surprenante intersection de l'absolu. Vers le passé, lue à rebours, l'idylle est tragédie. Les épisodes trouvent chacun leur place, par ordre, déduits, liés, compréhensibles, compris. « Parfaitement — signifient les acteurs — c'est pourquoi nous étions là ». Comme dans l'obscure syntaxe d'une phrase latine, du verbe final, on remonte au sujet.

Et ce n'est pas vrai. — Jean EPSTEIN.

(Ce texte, aimablement communiqué par Mlle Marie Epstein, a paru dans le numéro du 18 novembre 1927 de « Comœdia ».)

C'est la Révolution ou d'une année huit jours Semaine de la Critique par Michel Delahaye et Jean Narboni

Premier et plus révolutionnaire facteur : l'étonnante poussée, qualitative et quantitative, du jeune cinéma. Car, en même temps que dans les pays traditionnellement cinématographiques (Etats-Unis) surgit, après quelques années de recherches et latences, tout un bloc de jeunes auteurs avec leurs thèmes et leurs styles, on voit aussi des pays encore vierges naitre en série à un jeune cinéma qui se confond d'emblée avec le cinéma tout court. C'est le cas de la Suisse, de la Géorgie, de la Bretagne (par Québec interposé), de l'Irlande (bien qu'à son corps défendant), de la Finlande (qui accentue son récent démarrage).

Mais il se trouve aussi que cette année la Semaine de la Critique (qui eut à examiner plus de films qu'elle n'en eut jamais, et du plus grand nombre de pays) réussit à n'en laisser passer aucun qui fût capital (sauf pour des raisons parfaitement extrinsèques autant que stratégiques — nous y reviendrons), en même temps qu'elle sut résister à la tentation de sélectionner des trucs plus ou moins tape-à-l'œil mais fort secondaires. En outre, elle parvint à respecter les proportions (3 films américains sur 12, pour rendre hommage à l'imposante et remarquable sélection des Etats-Unis ; 2 films allemands sur 3, pour rendre hommage au fait que Straub n'est enfin plus tout seul ; la moitié du cinéma suisse — un film sur deux présentés — et enfin la totalité des cinémas irlandais, breton, géorgien, ivoirien : un film chacun). Cela n'empêche pas l'éventail d'être très large puisque dix nations y sont représentées.

Autre conséquence : le bourrage. Caser douze films en une semaine, c'était une gageure, mais il fallait qu'elle fût tenue. D'une part pour marquer le coup, de l'autre pour forcer un peu la main au « Grand » festival parallèle qui s'obstine à reléguer la « Semaine de la Critique » dans des limites de temps et de lieux qui conviennent de moins en moins à l'importance qu'elle prend. Là aussi les structures anciennes doivent craquer, car, oui, décidément, en cinéma comme ailleurs, c'est bien la révolution. Mais voyons-y de plus près.

I - L'AMERIQUE, OU LA FLEUR ET LE FUSIL.

L'incontestable supériorité de cette représentation fit que 7 ou 8 films américains eussent pu être sélectionnés sans déshonneur pour cette « Semaine », à qui il arriva de faire dans le passé quelques plus mauvais choix.

A) « The Edge », de Robert Kramer. Celui-ci n'est plus un inconnu pour les lecteurs des Cahiers. Voir Pesaro (« In The Country », nº 192) et entretien (nº 200).



Jack Rader dans « The Edge » de Robert Kramer.

Sur un des thèmes obsessionnels de l'Amérique actuelle (assassinat d'un président — ici nettement situé par une photo montrant le successeur prématuré de Kennedy), Kramer a fait un film où l'on voit comment, dans les chambrettes newyorkaises, la fabulation politique fermente puis sombre en d'interminables dilutions. En un sens, « The Edge » matérialise la tache aveugle autour de laquelle s'organisait « Paris nous appartient » : le personnage de Juan qui, absent du film, se trouvait mis en lumière à la fin, tandis qu'ici, présent pendant le film, nous le voyons à la fin gagner le domaine où le fantasme se fait mythe, donc récit.

Film de la plus souple rigueur, les scènes naissant les unes des autres selon d'étranges et fluides générations, obscures au premier abord, puis éclairées de la plus incisive manière, mêlant et dispersant une quinzaine de personnages en un **ensemble** valant plus pour lui-même, ses restes ou ses manques, que pour les singularités qui le constituent. Les choses, actes, gestes, décisions, y sont moins donnés en spectacle que narrés, rapportés, récités, commentés (les déclarations de Kramer témoignent bien de l'importance qu'il accorde à la parole), toutes zones d'ombre préservées, tous silences et lacunes maintenus, mais cernés du trait le plus définitif.

Il faut aussi remarquer la façon dont cette parole s'incarne chez Kramer : de même que dans « Shakespeare Wallah » on entendait, pour la première fois, des Anglais parler leur véritable voix, de même ici les Américains semblent pour la première fois se révéler à nous en même temps que leur parole nous les révèle.

Si « The Edge », on l'a vu, est quelque peu rivettien, il faut aussi entendre la voix de ceux qui le disent rossellinien,

et sans doute l'est-il, de par certaine façon qu'ont les gens d'être là — sans jeu, emphase ni ostentation. Aussi bien pourrait-on le dire japonais (Ozu ? Mizoguchi ?), à considérer cet acheminement par la blancheur — et le blank — vers une sorte de point pur de la sérénité que matérialise, dans son esprit et sa matière, l'immémorial artisanat du modelage — qui est en outre le type même d'activité grâce auquel peuvent s'enraciner certains marginaux, à San Francisco ou ailleurs. Ainsi voyons-nous à la fin de « The Edge », faite, montrée, puis laissée à contempler, la dernière poterie.

B) Ici nous en venons à San Francisco même avec « Revolution » de Jack O'Connell.

A partir d'un immense matériau sur le peuple des « hippies », ses voies et son esprit, Jack O'Connell a réalisé un extraordinaire montage qui réussit à montrer et boucler cycliquement tous les aspects de la chose : idéologique, pratique, mystique, économique, sexuel, sanitaire, politique, pédiatrique...

Le ton est donné d'emblée par la grande fête du solstice d'été, début de réjouissances auxquelles aucune fin n'est prévue, sinon le besoin de repos — ou le retrait dans une nouvelle méditation. Il apparaît bien ainsi que cette société sauvage dans laquelle on a trop souvent tendance à ne voir qu'un généreux désordre se trouve en fait régie par un ordre différent mais non moins cohérent — tout comme ces sociétés archaïques dont aujourd'hui (à l'issue des frustrations qui tuent nos actuelles sociétés) le rêve (grâces en soient toujours rendues à Rousseau) commence à réapparaître. Et l'on voit bien qu'aucun autre titre que ce simple « Révolution » ne pouvait convenir à ce qui décrit effectivement un état de choses qui représente bien, par rapport à tous autres Ordres ou Désordres admis, la Révolution par excellence.

Au côté ludique de cette civilisation (puisqu'il faut bien désormais l'appeler telle), répond le côté ludique du film où, pour la première fois, le fait de jouer avec les sons, couleurs, surimpressions, ralentis et autres trucages (en l'occurrence de style « psychédélique ») répond à de très profondes motivations et, de ce fait, se trouve indissolublement lié à l'harmonie de l'ensemble.

Ce style du film est d'autant mieux justifié que cette société veut par là privilégier, face à tous autres ordres de représentation, sa façon propre de se représenter. Car nous sentons toujours ici, face à une civilisation niée



« The Queen » de Frank Simon.

et reniée, la nécessité, pour soi et pour les autres, de se présenter et représenter en tant que spectacle conscient. Ainsi se trouve surdéterminée cette fête qui introduit le film (qui nous est aussi donnée en tant que spectacle) et qui nous invite, de façon quasi didactique, à contempler le Sacre d'un nouveau printemps. L'autre aboutissement du film sera, en fin de boucle, la représentation quasi chorégraphique de l'état de nature, où l'on veut revenir : un groupe de coryphées nus (musique et couleurs à l'appui) vient nous exposer différentes figurations de l'Ordre Nouveau — un peu dans le style de ce que l'on appelait autrefois d'un ton grivois : « tableaux vivants », au temps où le christianisme nous avait amené, de par sa haine des corps, à associer la nudité aux différentes formes du graveleux.

Curieux recoupement : à force de vouloir représenter, à travers les figurations les plus élémentaires (et comme seul point de repère possible, dans une civilisation lointainement fondée sur la destruction du Paradis Terrestre) la résurrection possible de ce paradis, le film en arrive à l'élaboration d'un naturel recréé (à coups de fleurs ou autres végétaux arbitrairement plantés) qui se trouve rejoindre presque exactement certain décor des « Petites Marguerites », comme si l'on devait retrouver, pour transcrire ce qui se situe au-delà de la décadence, les figures mêmes par lesquelles la décadence se représentait et se niait.

Mais il est évident qu'au sein même de cette nouvelle civilisation, l'ancienne n'a pas renoncé à se manifester. Signalons à ce propos, dans le cadre de la nouvelle stratégie soigneusement mise au point par le concile, la jolie description d'une tentative de recolonisation. Tranchant par leur noir soutanier, un prêtre (noir également de peau — suprême roublardise) assiste une bonne sœur non moins engoncée qui, avec une adroite technique du noyautage, s'efforce en quatre points bien précis de faire germer au sein du nouveau Pouvoir la fleur vénéneuse d'un nouvel œcuménisme. Et d'exposer en quatre points :

1 comme vous, mes frères, j'ai changé d'habits ;

2 comme vous, mes frères, j'ai changé de nom ;

3 comme vous, mes frères, je vis en communauté ;

4 comme vous, mes frères, je travaille dans le spirituel.

Pour plus de recoupements, nous vous renverrons tout à l'heure aux idoles du Français Marc'O et de l'Irlandais Peter Lennon.

C) « The Queen » de Frank Simon. De même que pour « Revolution », nous avons ici un film dont le montage (de Sydney Myers), non moins éblouissant, donne au récit un côté « bouclé », fait, lui, non sur le cycle, mais sur une tension et une chute qui ressortissent un peu au « suspense ».

Il s'agit de l'élection d'une reine de beauté : celle des travestis, dont pen-



« Marie pour mémoire » de Philippe Garrel

dant une semaine nous avons suivi le groupe, venu de divers points de l'Amérique, à travers ses faits, dits, gestes et métamorphoses professionnelles. La vedette (et future reine) se distingue des autres en ce sens qu'il a le génie de s'habiller, non en chochotte du style pseudo West ou Monroe mais, lors de l'élection, en longue et virginale robe bleu pâle. Cependant, le reste du temps, il est plus simplement habillé d'une tenue où sa féminité se traduit de façon tout ce qu'il y a de plus garçonnière (cheveux courts, casquette, veste et pantalon portés dans un fort joli style qui nous ferait le rapprocher plutôt de Audrey Hepburn), tenue qui s'insère dans cet entre-deux ambigu de la mode actuelle visant à effacer les signes extérieurs de la féminité. En somme : l'illustration savamment gauchie de certaine phrase de Maurice Roche dans « Compact » sur un garçon tenu de s'habiller en fille, par peur de ressembler à une tante. Ainsi, au terme de ce que les amateurs de travestis eux-mêmes ne sont pas loin de considérer comme une inélégante façon de gâcher le métier (cf. la scène des injures après l'élection), les non-amateurs (mais néanmoins curieux) se trouvent brusquement et de la plus inquiétante façon dans un climat familier.

Il est évident que nous ne nous donnerions pas la peine de parler ainsi du film (et de son héros) s'il n'avait su atteindre à ce qui devait être son propos véritable, à savoir : nous faire pénétrer dans la vérité d'un certain climat et d'un certain milieu. C'était ici d'autant plus difficile à rendre que le film ne pouvait éluder la dimension parodique. Simplement, au lieu de la coller sur le dos des personnages (qui restent toujours vrais, simples, touchants et même bouleversants), l'auteur s'arrange (grâce aux distances que savent prendre sur eux-mêmes les personnages) pour faire en sorte qu'eux-mêmes prennent en charge cette dangereuse dimension.

D) « David Holzman's Diary », de Kit Carson.

Un autre grand film, finalement éliminé en raison du Grand Prix qu'il eut déjà à Mannheim et des fortes chances qu'il a d'être prochainement distribué chez nous.

C'est un portrait de l'artiste en jeune cinémane, dont l'activité même constitue le portrait — et le film. Un jeune homme qui a perdu son job (« ce n'était pas un bon job mais c'était le seul que j'avais ») décide de poursuivre bio-filmiquement sa vie. Ce qui n'allait pas, chez le Jutra d' « A tout prendre » ou le Hanoun d' « Octobre à Madrid », sans la gêne ou la maladresse qui sont le propre des défricheurs, se trouve ici pleinement et naturellement à la fois vécu et filmé.

Le jeu de miroirs et d'objectifs se superposant vertigineusement à l'infini, nous renonçons à déceler dans le film la part du « faux » et du « vrai » pour ne garder que le souvenir d'un foisonnement aussi délirant que rigoureux, aléatoire que programmé.

Qui saura jamais pourquoi (et si) la compagne cinéphobe, toujours filmée à son corps défendant (qu'elle n'a pas vilain, dans la scène où l'auteur en est réduit à la filmer endormie — et nue) l'a finalement quitté ? Scène ou scénario de ménage ? On se pose les mêmes questions en ce qui concerne la nymphomane à voiture et ses provocants discours, la fille filmo-draguée dans le subway, ou l'ami écœuré qui accepte de faire sa petite figuration à seule fin de démolir le principe même de l'entreprise.

Le film ne fournit d'autre réponse que sa très particulière et très violente existence.

E) « Sally's Hounds », de Robert Edelstein.

Au début de ce conte moral, nonchalamment et rêveusement narré, une fille (Sally), dans un parc, se promène avec deux énormes chiens. Elle est « la promesse d'un rêve, la promesse du sommeil ». Suit l'histoire d'une autre fille (et de ses amours) qui, dans le cours de l'histoire, montre au garçon la photo d'une troisième fille en disant : « Celle-là, tu ne la connaîtras jamais ». Nous non plus : nous saurons seulement qu'elle est la sœur de la fille aux chiens, dont rêve toujours le garçon, et qu'il finira par avoir, une fois, avant de perdre l'une et l'autre au terme d'une très rohmerienne machination montée par ladite Sally. Là-dessus, celle-ci retourne à ses rêves, à son sommeil et (dans le même parc) à **son** chien. Car elle en a couché un sur son lit, explique-t-elle, elle l'a empoisonné, elle l'a pleuré et elle a reporté toute son affection sur le deuxième.

Pensant que tout commentaire affaiblirait le charme de cette étrange histoire, nous nous bornerons à signaler que le film, malgré tout, n'est pas aussi abouti que les précédents.

F) « Targets », de Peter Bogdanovitch.

Le film existe de par la façon même qu'il a de se référer au cinéma hollywoodien tout en le prenant, en un sens, pour sujet. Et ce, doublement : 1° dans la mesure où Hollywood elle-même en est le très extraordinaire décor — jusqu'ici trop peu montré, 2° dans la mesure où le film est fait sur des thèmes tous à la fois américains et cinéphiliques.

Il y a essentiellement, d'une part l'horreur classique, incarnée par les films à châteaux, vampires et cauchemars divers, d'autre part l'horreur toute moderne de la violence gratuite et du meurtre en série, assortie du nouveau grand motif américain du fusil à lunettes.

Un personnage légendaire, Boris Karloff (qu'on voit à la fois dans ses films et dans sa vie professionnelle d'acteur) sert de lien entre ces deux formes d'horreur, jusqu'à ce que le récit, dans sa dernière scène, les jouxte puis les mêle tout en mêlant les deux aspects du personnage de Karloff. Cette scène se déroule dans un drive-in où le tueur s'est installé pour tirer à travers l'écran sur lequel la foule contemple Karloff en maléfique surhomme, cependant que l'homme Karloff, venu là à la première de son film, mettra fin au massacre en terrorisant par sa seule présence le tueur enfin repéré.

Le film est à la fois académique et personnel, bourré d'idées — idées le plus souvent de cinéphile, mais d'autant mieux intégrées qu'elles ne sont pas là pour agrémenter un film conventionnel : elles en forment le sujet, la trame même.

Regrettons quand même que le poids (ou le pur mécanisme) de la convention ait conduit l'auteur à parsemer son film de quelques (fausses) fausses pistes et autres clichés à suspense. Toujours est-il que le dernier plan (dispersion des voitures au matin à la seule exception de celle du tueur) est vraiment assez chouette.

G) « Titicutt Follies », de Fredrick Wiseman.

Dans le cadre de l'actuel renouveau, on voit encore mieux saillir les défauts de l'ancien cinéma direct américain à la Leacock ou à la Pennebaker, avec son ambition, systématique jusqu'à l'infantilisme, de ne vouloir saisir que la réalité la plus nue, épurée de tout semblant de localisation, de tout ordonnancement, ou commentaire (dans le style « laissons parler les images »), pseudo-austérité qui laisse le champ libre à toutes les distorsions, volontaires ou non.

Ici, le spectacle « nu » de l'asile (nous ne saurons évidemment jamais lequel, ni même de quel type, répondant à quels critères et pour quels malades) où se déchainent les horreurs de tous les gâtismes et de toutes les tares physiques et mentales, débouche immanquablement sur un sous-jacopettisme du plus sinistre aloi.

H) « Mondo Hollywood », de Robert Cohen.

Il s'agit là du Hollywood de maintenant, ses rêves, sa décadence et (peut-être) sa nouvelle mission. C'est un film complaisant qui aurait pu être déplaisant mais que rachète (dans une innocence qui le fait rester en-deça ou aller au-delà du Jacopetti auquel il se réfère) une verve et une inconscience allègres.

La fin du film rejoint (dans un style un peu trop maladroitement — ou savamment ? — hésitant) le principe de « Revolution » en annonçant, avec une jolie grandiloquence et sous le signe ici ambigu de la croix, la nouvelle mutation, omniprésente dans tous les faits et gestes de la jeune Amérique.

I) « The Face of War », de Eugène S. Jones.

Un petit groupe d'infanterie américaine, suivi de jour en jour par une équipe de télé lors d'une marche au Viet-nam. Dureté des combats, difficulté à se mouvoir, à vivre, à survivre, attaques ennemies, etc., le tout censé se conformer fidèlement aux événements et suivre la réalité avec l' « objectivité » documentaire voulue, sans parti pris ni orientation d'aucune sorte.

En fait, nul document ne peut être nu, nul ne peut être dépourvu d'option, tout s'ordonne à telle ou telle lecture qu'il autorise. Ainsi, selon le cas, on peut voir traduit dans ce film l'héroïsme des soldats américains, et leur bonne volonté, ou l'horrible de la guerre qu'ils mènent. Tout document étant réversible, la lecture qu'on en peut faire doit se trouver incluse dès le départ, ou, du moins, certain type de lecture, interdit.

Film injugeable donc : pour les uns antimilitariste, pour les autres démagogique. Encore que le montage ferait pencher par instants pour la deuxième solution (cf. la scène où, au plan d'une vieille femme pleurant devant sa case incendiée au napalm, succède celui d'un jeune soldat horrifié et apitoyé).

Le générique final inscrit, sous les portraits des hommes avec qui les cinéastes ont vécu, les noms respectifs, avec le nombre des blessures (tous ou presque ont été blessés) et (pour trois ou quatre d'entre eux) mentionne qu'ils sont morts au combat. A signaler la qualité du son : la guerre est **bruyante.** La plupart des films qui la décrivent (non « Les Carabiniers ») sont en deçà de cette intensité du son.

II - LA FRANCE, OU BEAUCOUP DE RIENS POUR BRUIT.

... si l'on excepte les passeurs clandestins Moullet et Garrel.

A) Garrel.

D' « Anémone » (Cahiers 199) fort beau premier film, encore un brin complaisant, à « Marie pour Mémoire » (voir petit journal n° 200 - Voir numéros à venir) c'est pour Garrel, autour de dix-neuf ans et en six mois d'âge, le passage de l'engluement à la réflexion, de l'inspiration et du don à la maitrise. L'adolescence hantée et tourmentée y est captée comme jamais : gestes, peurs et silences. Les mêmes hantises, et toujours le goût du sang dans la bouche, mais dénoncés le plaisir qu'on y prend et combien la douleur aime souvent à se donner en représentation et en spectacle. De là l'extrême pouvoir du film, son impact et sa force dérangeante : l'hébétude prise en charge par le cinéma le plus dominé ; la vacillation, par des cadres équilibrés ; l'errance, par le récit le plus autoritaire. Le cinéma de Garrel (comme d'ailleurs celui de Moullet ou de Lefebvre) procède par succession d'IDEES. Et celle-ci, loin qu'elle soit laissée à elle-même et flotte dans le plan sans fonctionner, chaque fois se développe, germe, s'infléchit et se nuance, rebondit et se diversifie. Entre elle et le plan (dès lors, non plus simple réceptacle mais milieu fécondant) se développent d'étranges rapports et interactions, au point que l'un et l'autre, au terme du parcours, égalisés, nivelés, ne forment plus qu'un bloc indivis, péremptoire et insistant.


« Sally's Hounds » de Robert Edelstein

Avec Garrel (Grand Prix mérité du festival d'Hyères), s'impose l'emploi des clichés du genre : « inventer le cinéma à chaque plan », « penser en termes de mise en scène », « Je ne cherche pas je trouve ».

En fin de compte, les personnages — à la dérive — sont rendus au temps qui passe, blessés par le présent, incorporés déjà à la grande cohorte des souvenirs. Aujourd'hui Garrel, aussi prolifique que Godard, se tourne vers l'avenir : Moïse, ou « Les Forces de l'ordre ».

B) Moullet.

« Brigitte et Brigitte » était apparu dans notre horizon mesquin comme un morceau d'astre froid. Avec « Les Contrebandières », Moullet, terminant sa révolution, s'en va là même où il pourra trouver déjà rase la table qu'il avait dû précédemment dégarnir. Il filme directement l'astre en question : la lune. Le film (paradoxalement le plus aéré de tout le cinéma français) se déroule dans les extérieurs les plus dépaysants qu'on ait jamais vus. Mais non pas exotiques, car, sous le neutre regard de Moullet, le lunatique nous devient si vite familier que nous nous trouvons obligés de regarder plus profond, là où justement Moullet niche son principe : la fiction s'organisant de façon à ce point cohérente qu'elle récuse toute référence directe au « réel ». Le film fonctionne purement en tant que film, mais (à l'inverse de Robbe-Grillet) tous les éléments « prennent » et, au lieu de tourner à vide, la machine fonctionne. D'où la profonde justification que trouvent des principes qui ne sont ailleurs que signes extérieurs de modernité : le côté circulaire du film, les répétitions des scènes décalées assorties d'adresses au spectateur et les invraisemblances, ici réalisées.

Redisons-le (voir Cahiers nº 197, p. 79) : dans le contexte actuel du jeune cinéma, Moullet (immédiatement suivi, dans l'ordre chronologique par Garrel, autre enfant du néant), fait vraiment un cinéma qui, si le mot révolution a un sens...

C) Cerclés sous vide.

Groupons ici trois films déjà mentionnés dans les notules des « Cahiers » et qui furent examinés avec toute l'indulgence qu'ils méritaient : « Au Pan Coupé » de Guy Gilles (pas mal en dépit de Macha Méril - Cahiers 199), « Coplan sauve sa Peau », de Yves Boisset (jolie gageure de cinéphile - Cahiers 200) et « L'Ecume des Jours », de Charles Belmont (déférent hommage à Vian - Cahiers 200). Ajoutons-y « La Fille d'en Face », de Jean-Daniel Simon (Cahiers 199) qui fut examiné avec toute l'indulgence qu'il ne méritait pas.

« Socrate », de Lapoujade, est un truc-film (montage court et artifices combinés) qui nous livre une danse d'entités telluriques (genre concret-non figuratif), autour d'un duo d'intellectuels siphonés qui pistent, débusquent et bafouillent un certain nombre de vérités secondes plus ou moins incommunicables. Le film a au moins deux qualités. 1º la longueur. La lâcheté eût été de faire ça en 10 confortables minutes : Lapoujade nous prouve brillamment qu'un L.M. raté vaut 100 C.M. réussis. 2º les décors naturels repeints, route par exemple, bleue par exemple. Dans ce genre trop ingratement séduisant du truc-film, les seules réussites restent Mac Laren, Borowczyk et (pour quelques pétales de ses Marguerites) Chytilova.

« Fragments », de Jean-Daniel Verhaege. C'est fait de quatre sketches muets, sonorisés, sur le thème du suicide, avec diverses variations très psychologiques ou psychanalytiques qui nous ramènent d'ailleurs à autant de variations infantiles, toutes au stade de la symbolisation primaire.

« Tu seras terriblement gentille », de Dirk Sanders.

Chorégraphe évacué de « Pierrot le fou », Sanders nous revient ici en metteur en scène. On ne peut qu'être terriblement méchant. Car on prend le déjà sempiternel prétexte du milieu photographe-modèles-voitures de sport pour nous sortir l'histoire la plus démagogiquement bien-pensante qu'on ait vue depuis Maurice Cloche — lequel était d'ailleurs, lui, infiniment estimable. Pour prendre un autre point de référence (qui vaut pour tout autre partie du matériau mis en cause) disons que l'utilisation de l'enfant par Bourguignon dans « Les Dimanches de Ville-d'Avray », en devient, par comparaison avec ce que fait Sanders, purement et simplement straubienne.


« Haschich » de Michel Soutter

« Ballade pour un chien », de Michel Vergès.

En gros, il s'agissait de prendre une histoire à la « Umberto D » (la fin d'un vieillard) pour disloquer le récit à la « Muriel ». Vergès a en plus choisi un admirable bonhomme : Charles Vanel. Malheureusement, le film trouve mal son assise, tiraillé qu'il est entre un naturalisme mesquin et une modernité mal assimilée.

« Les Encerclés », de Christian Gion.

Ce film pas cher mais en couleur, réaliste et engagé mais parodique hélas et musical passons, a été tourné en sauvage et en universités en dehors de toutes les normes reconnues ou non. Cela serait sympathique, mais la parodie, comme toujours (ici très complaisante), détruit tout ce qui aurait pu faire la portée du film (un des pièges où n'est pas tombé Marc'o avec ses « Idoles ») et les acteurs sont nuls. On remarquera pourtant avec intérêt deux choses. 1º le plan où la vue d'un numéro des « Cahiers » suffit à faire apparaître une nuée de donzelles court-vêtues (on touche ici du doigt l'irréalisme du film). 2º la scène où (bien qu'au tout premier et plus facile degré) est démonté le mécanisme du puritanisme clérical.

III - L'ALLEMAGNE, OU LE CERCLE VICIEUX.

A) « Chronique d'Anna Magdalena Bach », de Jean-Marie Straub.

Il faut lire, sur cet admirable chef-d'œuvre, le texte de J.-M. Straub (Cahiers 193), la note de J. Aumont (Cahiers 199) et le texte intégral du film (Cahiers 200), et il faudra se reporter aux numéros à venir. Ajoutons seulement ceci : que le film est au moins aussi persécuté en Allemagne que le fut en son temps « Non Réconciliés ». Sans doute y préfère-t-on le suivant :

B) « Paarungen » de Michael Verhoeven :

adaptation très académique et fabriquée de « La Danse de Mort » de Strindberg que rend à peine supportable la présence de Lilli Palmer. Par contre :

C) « Lebenszeichen » de Werner Herzog (qui sortira — peut-être — en Allemagne sous le titre de « Feurzeichen »), constitue notre grand étonnement.

On n'avait pas vu un long métrage allemand vraiment intéressant depuis Khittl et Straub. Disons pour la petite histoire que, une fois le film ici même remarqué et sélectionné, cela se sut très vite en Allemagne où l'on en conclut (après l'avoir complètement dédaigné) qu'il devait présenter un certain intérêt. La Direction du Festival de Berlin fit donc assavoir à Werner Herzog, dans les plus brefs délais, que s'il laissait son film aller à la « Semaine de la Critique » (pourtant purement informative) celui-ci serait absolument exclu de Berlin (où l'on n'avait encore jamais pensé l'inviter et dont le règlement n'interdit nullement les présentations à une informative). Or cela revenait pratiquement, dans le contexte actuel, à enlever au film ses chances d'une distribution normale. Werner Herzog s'étant incliné (ce qui se conçoit) le film ne fut pas présenté à Cannes, ce qui ne l'empêche évidemment pas d'être examiné ici.

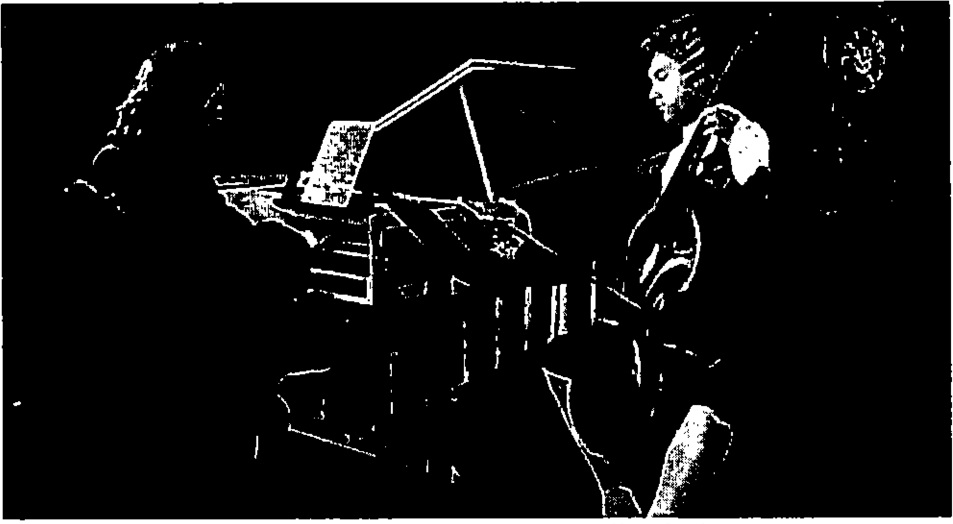
Le film raconte l'histoire de trois soldats, vers la fin de la guerre de 40, dans un coin perdu de la Grèce qu'ils sont censés occuper. Le film s'enlise d'emblée dans l'étouffante et obsessionnelle blancheur de la chaleur la plus crue. Temporellement, spatialement, humainement, un monde se clôt de toutes parts. Au fur et à mesure que le temps et les esprits se vident, on en vient à se fixer sur des détails de plus en plus minimes, obsédants, inquiétants (piège à cafards, fusées bricolées, chouette en bois que font vivre des mouches mutilées) cependant que peu à peu, des détails au départ réalistes (d'archéologie, topographie, zoologie terrestre ou aquatique) vont se révéler comme étant les avant — ou inter — signes d'une certaine folie liée à la circularité.

Finalement, le personnage que le récit prend en charge va demander à son officier de l'occuper. Celui-ci le charge d'une vague patrouille, laquelle se terminera par un étrange point d'orgue, également point de non-retour : la découverte, du haut d'une petite colline, de centaines de moulins à la rotation uniforme et lente.

Dès lors le film bascule vers la folie explicite et ainsi (après avoir démarré sur des notations de type jüngerien) en arrive à naviguer dans les eaux de Jessua ou Delvaux (et par endroits Buñuel).
A la fin : magnifique idée du soldat fou qui, retranché dans son fortin, vit le substitut d'un vaste rêve de destruction en se tirant à heures fixes un certain nombre de feux d'artifices, pour ne réussir finalement qu'à tuer un âne et à brûler une chaise.

IV - LA SUISSE, OU LE CERCLE ROMPU.

A) « Angèle », de Yves Yersin.
Ce moyen métrage de Yves Yersin fut par nous extrait du long métrage « Quatre d'entre elles », produit par la Coopérative de Zurich « Milos Films ». C'est la femme aux quatre âges de la vie, vue par quatre réalisateurs dont les trois autres sont : Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz.
Angèle est une vieille dame qui connut des jours meilleurs mais qui, finissant sa vie dans le dénuement et la solitude, se voit un jour dans l'obligation d'entrer dans un asile de vieillards.
Ainsi pénétrons-nous peu à peu et pas à pas, à coups de notations d'une atroce justesse, dans un univers qui, cerné au plus près, se révèle être celui de l'indifférence, par là de la cruauté, et par là de la méchanceté et peut-être de la folie.
L'auteur tient magnifiquement cet extraordinaire pari de nous faire plonger dans l'univers à la fois le plus familier et le plus étrange et, entre toutes les qualités qu'il lui fallut pour cela (dont assurément autant de tendresse que de froide lucidité) il sut aussi avoir recours à la technique la plus précise et la plus sereine — règle morale autant que mécanique qui, dans sa perfection, sa rigueur et son abandon, permet à l'homme et à sa caméra, évitant les pièges inverses mais également dangereux de la distance et de la complaisance, d'aller toujours droit à l'essentiel.
B) « Haschich », de Michel Soutter.
Nous avons deux personnages (un acteur et un employé garagiste) désireux de rompre leur isolement et leur isolationnisme et de s'enraciner, par le départ, dans l'aventure (indienne ?). De par la référence au « Petit Soldat », un possible côté Godard nous inquiète fort au début. Mais on est vite et bien surpris : le film existe par lui-même, avec un curieux côté rêvasseur et titubant qui le fait perpétuellement hésiter (à l'image de ses personnages) entre le rêve et le réel.
Ces personnages (également déphasés l'un par rapport à l'autre) vont en fait s'empêcher mutuellement de partir. Quand l'un est prêt, l'autre ne l'est pas. Quand l'acteur veut partir, le garagiste n'a pas encore préparé la voiture, quand il l'a enfin préparée, c'est l'acteur qui ne veut plus partir car il vient d'entamer une éphémère intrigue avec une jeune actrice (Edith Scob) venue de Paris pour jouer dans une pièce où lui, du coup, va accepter de jouer.
De glissements en glissades et dérapages divers, le film ne cesse d'un bout à l'autre de négocier les plus dangereux virages et de faire grincer ses vitesses. Les gags mêmes en sont la plupart du temps, à travers leur drôlerie, ou grinçants ou inquiétants. Ainsi celui du journaliste local qui pose gravement à l'actrice toutes les questions de rigueur et qui termine par : « est-ce que l'amour tient une grande vie dans votre place ? » puis, soudainement saisi d'inquiétude, s'assied à peine sorti de l'hôtel sur les marches de l'escalier pour écouter sur son magnétophone le passage litigieux : « merde je me suis gouré ! ».


« Chronik der Anna Magdalena Bach » de Jean-Marie Straub

V - L'IRLANDE, OU LA FUITE DU MONDE.

« Rocky Road to Dublin », de Peter Lennon.
Ceci est le premier long métrage purement irlandais. C'est un document sur l'Irlande. Son auteur, Peter Lennon, Irlandais émigré, devra désormais renoncer à jamais y vivre — du moins tant que durera le régime actuel. Car tout le sujet du film est celui-ci : l'Irlande est un pays abandonné, délaissé, qui démissionne, un pays épuisé parce qu'il y a eu cette exténuante guerre de libération, cette guerre civile qui la suivit, et cette révolution écrasée. Toutes choses dont le pays se relève d'autant moins qu'il est étouffé par l'Eglise catholique qui a réalisé la totale mainmise sur les activités du pays. « Soumis au joug, comme dit le film, d'un clergé répressif et régressif ». Le film est simple, vif, net, complet, qui réussit à faire le tour de tous les aspects du pays et de sa vie, allant même jusqu'à dénicher les quelques signes d'espoir qui, malgré tout, subsistent, notamment dans la jeunesse. Le cinéma non plus n'est pas oublié, grâce à une interview de John Huston, désormais citoyen irlandais, qui fait une belle déclaration sur la nécessité spirituelle et économique d'un cinéma irlandais.
Il est bien entendu hors de question qu'un tel film soit diffusé en Irlande, pays où la censure (d'Eglise) règne en maîtresse absolue. Le film fait là aussi le point de la question, et d'abord en faisant se dérouler, blanc sur noir et au son d'un glas, la liste imposante de tous les écrivains étrangers et irlandais interdits en Irlande, dont Malraux. Mais aussi bien entendons-nous un censeur définir ainsi sa mission : « le monde va dans les bras du diable, mais l'Eglise se prépare au combat et j'ai confiance : les portes de l'enfer ne l'emporteront pas ».
Aucun de ces très nombreux personnages que le film laisse s'exprimer qui soit jamais ridiculisé ou caricaturé. Ils ne s'en révèlent que mieux — et là aussi, comme dans « The Queen », il était bon qu'ils fussent amenés à porter eux-mêmes (mais dans un tout autre registre) leur propre part de parodie. Et les autres déclarations que nous sommes amenés à entendre n'en prennent que plus de force : « Peut-être l'un de ces enfants (nous dit-on après qu'on nous les ait montrés annonant des idioties catéchistiques) grandira-t-il pour devenir maître d'école, comme John Mc Gahern qui fut renvoyé de son travail et dut quitter le pays pour avoir écrit un livre qui fut jugé indécent et comme tel censuré »... Et celle-ci de Jim Fitzgerald (producteur de la pièce « Stephen De-

dalus ») : « Il y a dix ans, parce que j'étais jeune communiste, l'Eglise ruina toutes mes chances d'obtenir un travail et je dus quitter le pays... ». Sans parler de tous ceux qui restent là pour vivre cet « exil intérieur » dont parlait justement un autre écrivain Irlandais (lui aussi interdit) James Joyce.

A l'époque des rideaux de fumée conciliaires, la vérité de l'Eglise reste toujours **cela.** Cependant, avec l'accord de la hiérarchie, quoique à contrecœur, quelques jeunes prêtres, plus rusés, tentent l'exact pendant de l'opération de noyautage que nous avons vue dans « Revolution », et (de la même façon que nous les voyons opérer dans « Les Idoles ») décident, pour mieux « aller au monde » de lui emprunter les signes les plus extérieurs de la modernité — et de la mondanité. Ainsi voyons-nous comment, dans une maternité, un vigoureux (et fort avenant) curé louange et prêche le Seigneur en chantant et dansant le boogie-woogie à des accouchées récentes.

Le film de Peter Lennon (magnifique photo en couleurs de Raoul Coutard) est un des trois ou quatre plus beaux documents que nous ait donnés le cinéma.

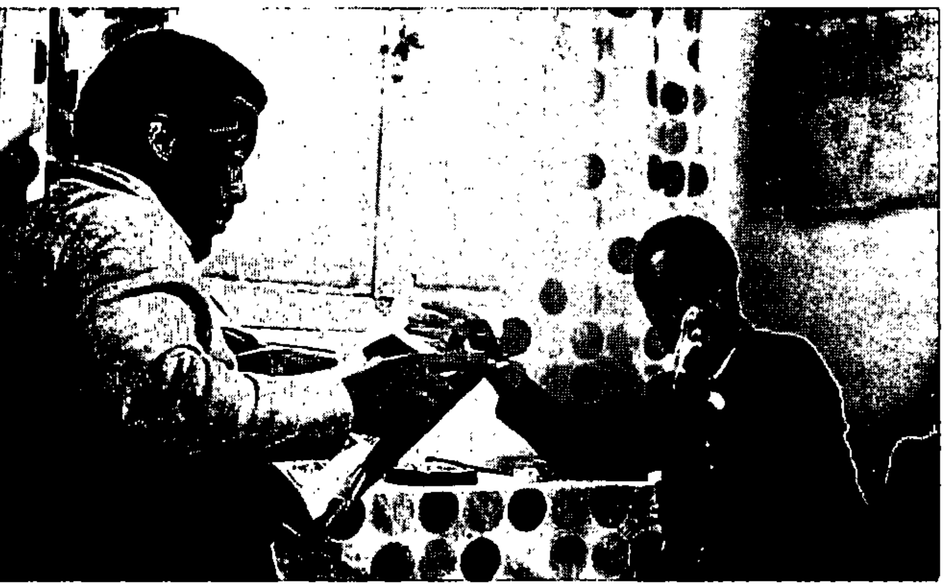
VI - LA BRETAGNE, OU LE QUEBEC LIBERATEUR.

« Les Enfants de Néant » de Michel Brault.

Le Canadien Brault est un jour venu en France pour filmer certains problèmes du travail. Il s'est retrouvé en Bretagne avec une commande de la firme Citroën, laquelle était désireuse d'avoir sur pellicule la démonstration des avantages que constitue pour la population locale l'implantation d'une de ses usines dans le Morbihan.

Brault, on s'en doute, mis en contact avec les dures réalités du pays, n'allait pas s'en tenir là. Le film débute avec le panonceau qui annonce le village de « Néant sur Yvette » et se termine avec le même, barré d'un trait, annonçant la fin du village.

Entre les deux, la fin d'un monde. Passage de la misérable indépendance du petit paysan au moderne servage de l'ouvrier salarié : le paysan entre en usine. Et c'est un admirable document (précision des gestes, mœurs, horaires, sans oublier, chez les « cadres », une technique de l'approche et de l'enveloppement doucereux assez bien mise au point) sur tout ce que peut représenter une aussi dure réadaptation — reconversion, dit-on.


« Concerto pour un exil » de Désiré Ecaré.

A partir de là, se lit en clair et en filigrane le statut d'un pays laissé à l'abandon (pour ne pas dire mis en quarantaine) et auquel on se résoud maintenant, en désespoir de cause et pour freiner ses colères, à octroyer une hâtive et anarchique infrastructure. Brault, étranger, témoin, se garde de vouloir tout montrer et juger. Il n'en dit pas moins l'essentiel. Il n'a pas même oublié, pour évoquer ce qui se tient en-deçà et au-delà de ces problèmes, de mentionner en quelques plans, au milieu de son film, (quitte à prendre les quelques distances que lui imposait sa situation d'étranger) ce qui pour les Bretons symbolise toute la question, à savoir les groupements au sein desquels ils tentent de récupérer leur identité. Au cours de ce même passage, nous pouvons d'ailleurs voir leur drapeau, ce « Gwenn ha du » qui flotte dans un film pour la première fois. Peut-être fallait-il à Brault affronter une réalité non québecoise pour qu'il puisse enfin nous donner son meilleur film.

VII - LA FINLANDE, OU LE MIROIR OBSCUR.

A) « Journal d'un ouvrier », de Risto Jarva.

En ce qui concerne le cinéma finlandais en général et plus particulièrement ce remarquable « Journal d'un ouvrier », voir « Cahiers » (petit journal n° 200). Il nous fut malheureusement impossible de sélectionner le film pour la « Semaine de la critique » car il avait déjà figuré, en compétition, au festival de Moscou — qui d'ailleurs ne sut pas le remarquer.

B) « La Veuve Verte », de Jakko Pakkasvirta.

Le très joli terme de « veuve verte » désigne, apprenons-nous, la femme mariée qui, habitant ces ceintures vertes qui cernent les villes, passent leur journée, leur mari absent, dans une solitaire et morose ratiocination, pour ne rien dire de plus dangereuses tentations, sexuelles ou suicidaires.

La veuve de ce film (très bellement interprétée par Ejja Poikkinen) n'a pour tout lien avec le monde extérieur que les ondes très courtes d'une « radio-confession » dont l'animateur fait bénévolement dans la psychanalyse improvisée. Dans le monde clos ou elle vit, elle n'a le choix qu'entre de tristes et parfois douteuses soirées entre femmes seules, ou la perspective de quelque aventure avec l'un de ces dragueurs ou voyeurs qui tournent en rond dans les parcs alentours. Un amant est donc le bienvenu. Le train-train, à part ça, ce sont les enfants dont il faut bien s'occuper et le mari qui (après s'être fait, en ville, quelque secrétaire) revient pour piquer très virilement sa crise de jalousie avant de se coucher.

Le film débute dans ce naturalisme ménager, un peu misérabiliste, qui point, juste pour s'évanouir, au début de l'épisode « femme mariée » du « Quelque chose d'autre » de Chytilova. Ici, il s'évanouit un peu moins vite, mais non moins radicalement, et l'histoire se poursuit à travers des rêves de femmes qui (à travers Bergman évidemment, quoiqu'en mineur) nous font parfois penser à Delvaux — avec cette très belle idée sur la folie qui surgit à l'ouverture éblouissante et **odorante** du frigidaire.

VIII - LA COTE D'IVOIRE, OU L'EXIL INTERIEUR.

« Concerto pour un exil » de Désiré Ecaré.

Ecaré réussit, en une demi-heure, à nous dire les difficultés des Noirs qui vivent hors de chez eux, aussi bien que de ceux qui, après s'être formés ailleurs, tentent l'expérience du retour au pays.

Le film tourne autour d'une espèce de vague politicien hâbleur et fabulateur, quasi pagnolien (ce qui ne l'empêche pas d'être extrêmement complexe). Il est le président-fondateur d'une association fantôme syndicalo-politique, et ainsi tente-t-il de trouver une justification à son peu de désir de rentrer chez lui. Outre cela : un autre Noir, venu plein d'espoir à Paris, se retrouve ramasseur de poubelles, et un troisième, différemment résigné, passe ses journées à draguer des filles, ce qui nous vaut d'ailleurs, sur le sexe, une des scènes les plus irréalistes et les plus nettes à la fois qu'on ait vues. A la fin du film nous retrouvons, revenant d'Afrique, un personnage que nous avions vu au début en instance de rapatriement. Il se voyait déjà diplomate. Il revient, un pansement sur l'oreille, disant que ça n'a pas marché Le film est cruel et lucide, assez désespéré tout en restant drôle. Il est remarquable aussi par l'extrême raffinement de la narration qui entremêle avec autant de hardiesse que de simplicité les thèmes et récits tous reliés par des fils savamment tressés. Il nous manquait, pour nous comprendre nous-mêmes, d'avoir ainsi vécu, sur notre propre territoire, les hantises de ceux que Paris dépossède.

IX - LA GEORGIE, OU LE VENT DES ANGES.

« Vendanges » de Otar Joceliani.
C'est le premier film russe sélectionné à la Semaine de la critique. Il faut dire que les Russes, jusqu'ici, refusaient de soumettre leurs films au jury pour la simple raison que celui-ci ne pouvait et ne voulait leur promettre qu'ils seraient sélectionnés d'office. Cette fois-ci les Russes, qui ont accepté le jeu, ont gagné et en sont ravis. Ce sont les Géorgiens qui sont furieux car, n'appréciant guère l'impertinence de l'auteur, ils ne sont pas loin de considérer son film comme une insulte à la Géorgie. Passons.
Un autre problème, pour ce film, fut le titre. Ils furent multiples, depuis « Le Mois des feuilles mortes » (voir « Lettre de Moscou », petit journal 197) jusqu'à (finalement) « Vendanges », en passant par « La Chute des feuilles » et « Vendémiaire », de révolutionnaire et feuilladienne mémoire.
Après un début documentaire, plans fixes, muets, « tenus », comme ceux qui inaugurent « Le Premier Maître » (Joceliani étant par ailleurs un ami de Kontchalovski), le lieu de l'action — petit village géorgien — se déplace à Tbilissi, suivant un jeune diplômé à ses débuts dans l'entreprise vinicole de la ville, adoptant le cours nonchalant d'une chronique quelque peu déroutante quant aux indications temporelles (des cartons se succèdent, indiquant les jours de la semaine, mais dans un ordre fantaisiste et sans repère aucun quant aux « trous » de vie). Le jeune homme est gauche, timide, peu sûr de lui, son âge et son allure entraînent diverses difficultés quant à son comportement professionnel et privé. Tout cela est conduit de façon souple, drôle, humoreuse, mouvante, émouvante. L'on s'écarte assez vite du naturalisme précieux de Forman pour adopter le chaloupement de Rozier (cf. les scènes où de jeunes georgiennes chantent le dimanche des mélopées locales, ou bien s'amusent à affoler quelque jeune homme timide, quand elles n'organisent pas, sous leurs fenêtres, des rendez-vous de jaloux). Tout cela situe Joceliani du côté des auteurs « sudistes » (Rozier, Eustache, Renoir) : laisser-aller rigoureux, effusion dominée, abandon feint. Jours d'apprentissage sans voyage, carnet de bord d'un passage à l'âge adulte (rendre inutilisable, au grand scandale des collègues, une cuve dont on savait depuis des mois qu'elle donnait de mauvais vin), fin désenchantée (la fille, en fin de compte, se laisse séduire par un bellâtre, la preuve : elle fait du canot avec lui)..

X - LA YOUGOSLAVIE, OU LES ARCANES DE L'EST.

« Sur des ailes en papier », de Matjaz Klopcic.
Les ailes apparemment frêles de ce film (placé sous le signe de ces petits avions qui sont l'une des activités majeures de l'industrie enfantine) ont vite fait de se révéler lourdes de plus de choses qu'on aurait pu croire. Sur le thème de l'amour et de la rencontre, et cependant que se recoupent les âges et les saisons, Klopcic a


« Les Enfants de Néant » de Michel Brault

décrit toute une gamme d'allers simples et de retours savants et, sous la répétition de ces gestes qu'il lance comme un jeteur de sorts, le plus simple présent se fait bientôt temps perdu et s'efface pour laisser apparaitre les filigranes d'un passé et d'un futur bientôt retrouvés. Ainsi, le film, fait sur les premiers sentiments (d'aucuns en déduisirent qu'il s'agissait d'une œuvrette, d'autant que l'accompagne musicalement la « Pavane pour une Infante défunte » de Ravel) n'en est pas moins hyper élaboré, complexe et manipulé (montage savamment alterné, ellipses et récurrences subtiles).
L'autre direction du film se révèle lorsqu'on se voit bientôt conduit à de curieuses retrouvailles avec l'univers hasardeux d'André Breton (« les pas perdus, il n'y en a pas »), dont il constitue (avec celui de Jacques Demy) l'une des très rares résurgences cinématographiques.
Klopcic (avec Makavejev ici-même révélé) est désormais d'autre grand Yougoslave (mais dont le premier film « L'Histoire qui n'existe plus » n'a toujours pas été distribué), au sein d'un cinéma qui semble d'ailleurs aujourd'hui infiniment plus vivace et authentique que n'importe quel autre pays de l'Est.
Klopcic est l'un de ceux que nous aurons à défendre et à répandre.

XI - LA POLOGNE, OU LA FIN DU JOUR.

« Le Voyage dans la nuit », de S. Jarnick.
Cela commence par un cinéma de procédés, assez minables, faiblement référentiel à Skolimowski, qui vise à dépeindre sous tous les dehors de la fausse allégresse cinématographique, la vie de certains jeunes Polonais, journalistes et cinéastes notamment. Cela se poursuit par la visite de l'un d'eux à Auschwitz où il doit participer au tournage d'un film sur les camps. Au cours de la visite, le montage parallèle passé-présent (celui-ci comprenant les visites organisées du camp et le tournage du film) donne lieu à une suite d'effets aussi abjects que prétentieux, qui font regretter aussi bien « Kapo » que « The Pawnbroker ». A la fin, notre journaliste est censé faire de la dépression nerveuse.
C'est sans doute le plus mauvais film qu'on ait vu lors de cette « Semaine », ex æquo avec l'espagnol que nous mentionnons peu après.

XII - LA HONGRIE, OU LES MINUTES DE VERITE.

« Où finit la vie », de Judith Elek.
Réussit en trois quarts d'heure à évoquer ce que rate perpétuellement le cinéma tchèque (ou hongrois), à savoir le désenchantement.
Il s'agit d'un document, sec et fort, qui


• Vendanges • de Otar Jocciliani

nous présente un vieil ouvrier dont nous voyons le dernier jour à l'usine, une fois venu (cérémonie sentimentale à l'appui, avec bonnes paroles et remerciements) le jour de la retraite.
Le jour suivant, entre à l'usine un jeune apprenti, chargé d'espérances comme l'autre de remerciements et dont nous voyons (le document se fait ici, comme chez Brault, minutieux) les premiers gestes de travail, au milieu des autres apprentis, sous la direction d'un vieux maître forgeron. C'est tout. Mais rien n'est oublié de ce qui constitue, là comme ailleurs, maintenant comme toujours, l'un des cycles les plus impitoyables de la vie.

XIII - LA TCHECOSLOVAQUIE, OU LA DEGRADATION.

A) Tchéquie : « Tempête sous les draps » de Hynek Bocan. Sexo-sentimentalisme faussement décontracté, avec le toujours même insupportable mélange du drôlatique et du pleurnicheur.
B) Slovaquie : « Les Années du Christ » de Juraj Jacubisko, qui conte les insipides aventures survenant à un jeune homme de trente-trois ans.

XIV - LE CANADA, OU LE GAUCHISSEMENT DU SAINT-LAURENT.

« Kid Sentiment » de Jacques Godbout.
Nous connaissions déjà, de Godbout, le piteux « Yul 871 », pastiche resnaisien. « Kid Sentiment » réussit le tour de force d'être à la fois du sous-Rouch, du sous-Godard et du sous-Leroi.
Feignant de s'intéresser aux « blousons dorés » québecois, Godbout, de par un vouloir-dire aussi bête que son vouloir-faire, les insère de force dans un registre le plus limité du grotesque ou de la débilité mentale. Le tout est entrelardé de numéros-prétextes de danse, qui servent de tremplins à divers chichis formels. Au milieu du film, selon le grand principe rouchien qui consiste à juger ce qu'on a filmé jusque-là, Godbout et ses personnages (qui du coup ont l'air beaucoup moins bêtes qu'avant — mais qui le redeviendront après) se mettent à discuter du film et de la vie d'un ton qui nous fait regretter que ce ne soient pas à eux qu'on ait laissé le soin de mener l'un et l'autre.

XV - LA TUNISIE, OU LA BOUTEILLE A LA MER.

« Moktar », de Sadok ben Aïche.
Négligée et attachante, valable par ses excès, agaçante par ses fioritures formelles, c'est l'histoire d'un jeune écrivain tunisien dont on va adapter le livre pour le cinéma. L'auteur, on le sent, a voulu tout mettre dans le film : ses idées sur l'art, la littérature, le cinéma, la nécessité qu'il ressent (comme tous ses compatriotes) d'un moyen d'expression spécifiquement tunisien, les difficultés économiques, toujours contraignantes, qui s'opposent à la réalisation d'un film. Tout cela se mixe assez maladroitement, avec quelques beaux éclats, avec, surtout, une fin obscure, concise, brutale et troublante. En somme, le film vaut, non seulement par ce qu'il tente de dire, mais aussi par la façon dont il tente de faire sentir ce qu'il ne peut clairement dire : l'impossibilité où l'on est actuellement de s'exprimer en Tunisie. Comment tourner les diktats d'un trop bien-pensant régime ? Faut-il et peut-on ruser ? Ben Aïche a risqué le coup. Son film garde le bénéfice de ce risque.

XVI - L'ITALIE, OU MIDI A QUATORZE HEURES.

A) « Tropici », de Gianni Amico.
Amico a pris l'un des plus célèbres acteurs brésiliens (Joel Barcelos) pour incarner un pauvre paysan qui, dans la première moitié du film, est chassé de ses terres. Dans la seconde moitié, ledit acteur, parfait speaker T.V., changeant brechtiennement de statut semble-t-il, se met à lire devant nous un interminable journal où il est longuement question de beaucoup de révolutions.
Ce film qui fut voulu révolutionnaire à la Rocha, Guerra, ou dos Santos, ne réussit qu'à être un hommage plutôt naïf et primaire, et c'est dû sans doute, entre autres choses, au fait qu'à vouloir faire un film sur la révolution des autres (et chez les autres), on tombe dans un certain nombre de pièges car à la méconnaissance des lieux et des gens s'ajoute le dangereux confort de l'éloignement. L'entreprise est d'autant plus dérisoire que les Brésiliens susnommés ont parfaitement su dire, **sur** leur propre pays et **dans** leur propre pays, ce qu'il fallait en dire. Attendons donc ce qu'un Italien pourra faire, sur et dans son pays, qui soit l'équivalent sinon d'un Rocha (la situation n'étant pas la même) du moins d'un Peter Lennon, qui aurait assurément un certain nombre de choses à exprimer sur ce qui concerne — disons la mainmise sur l'Italie d'un clergé « répressif et régressif ».
B) « Morire gratis », de Sandro Franchina.
Hommage sincère à « A bout de souffle », sur le thème de voyage en voiture. La louve romaine qu'un peintre romain transporte à Paris a le ventre bourré de drogue. Sur cette trame policière et itinérante, Franchina a brodé une série d'événements mal intégrés dans la continuité d'un récit qui, finalement, et quoi qu'en pensent certains petits malins qui à Hyères crurent bon de demander à Franchina combien de bons d'essence il avait utilisés, eût gagné à compter plus de scènes ambulantes et moins d'arrêts fixes. Le véritable stop final, mort accidentelle et dérisoire dont nous ne percevrons que le signal sonore, crissements de freins et choc, ne pouvait dès lors qu'être arbitraire, et il l'est.

XVII - L'ESPAGNE, OU LA FOUTAISE.

« Cada vez que... », de Carlos Duran. Sous-sous-produit de l'esthétique (photographes encore, et modèles et voitures...) qui sévissait dans le précédent produit du lieu : « Dante no es unicamente severo ».

XVIII - LE MEXIQUE, OU LE VASE CLOS.

A) « El Idolo de las Origines », de Enrique Carreon.
Tirée de la belle nouvelle de Cortazar, « L'Idole des Cyclades », parue récemment dans « Gîtes » (Galllimard), voici un sinistre moyen métrage qui tente de faire passer pour noir, blanc et fantasme, ce qui n'est que charbonneux fatras. On ne croit pas une minute à cette histoire de possession par une statuette antique et la fin (sacrifice sanglant) est ridicule.
Il faut dire qu'à la belle prose pure de l'auteur, Carreon a substitué un texte ampoulé, amphigourique, du genre : « la volupté cosmique irriguera le sel de nos larmes en une indéfinie vibration où se recouperont les cercles concentriques », etc. le tout débité avec le plus grand sérieux. L'espace d'un plan, l'auteur vend la mèche qui nous montre « Planète » posée sur un meuble. Tout s'explique. Nous nous croyions chez Cortazar, nous étions chez Pauwels.
B) « Juego de Mentiras », de Archibaldo Burns.
Une bonne (indienne) revient chez son ancienne patronne (bourgeoise européenne). Elle lui raconte une série (fragmentée) d'aventures qui tourne autour du diable, du sexe, du vol ou du crime, bref : elle fait le point sur ce qui lui est arrivé depuis son départ C'est évidemment assez étrange, même si ça vire parfois au pur (encore que sympathique) grotesque. C'est en tout cas, pendant un quart d'heure, très beau, lorsque nous en venons aux scènes de la prison (entièrement faites sur le chagrin de l'héroïne quand elle doit quitter un si doux endroit) où nous sentons ce qu'aurait pu être ce film s'il avait été dominé.
A la fin, suite aux très tortueux récits de la bonne, nous en arrivons à la seule chose qui depuis le début soit parfaitement claire : à savoir l'inévitable meurtre de celle-ci par celle-là.

XIX - L'ARGENTINE, OU L'AIRE DES TIEDES.

« Tute Cabrero », de Juan Jose Jusid. Vérifie ce que déclara récemment dans ces colonnes Glauber Rocha sur l'Argentine et son cinéma : « La Pampa exceptée, l'Argentine, pierre par pierre, fit tout venir d'Europe ». Cinéma fade et neutre, impuissant à se trouver des racines nationales, des préoccupations spécifiques, d'ascendance vaguement antonionienne. Ici, après un départ social prétexte (liberté est laissée à trois dessinateurs, durant un week-end, de décider quel d'entre eux devra, pour « compression de personnel », quitter l'atelier), tout s'étrécit aux mesures des petits débats intérieurs, égoismes et arrivismes divers... En fin de compte, nul renvoi ne survient, mais ils ne pourront plus jamais être les mêmes, etc. Sans intérêt, sauf à le prendre comme exemple de la mollesse par quoi se signale à nous aujourd'hui le cinéma argentin (sauf Torre-Nilsson, à réévaluer).



« Moktar » de Sadok Ben Aiche

« Sur des ailes en papier » de Matjaz Klopcic



XX - LE JAPON, OU LES CŒURS VAGUES.

« Crying for the sun », de Shigeya Fuji. Est fait sur une belle idée de type imamurien : un adolescent, libéré de la maison de redressement où il a été enfermé pour viol, est, à sa sortie, logé dans une famille dont la fille est à la fois fascinée et terrorisée par lui. Mais là où Imamura aurait exploité toutes les données de l'histoire, Fujit trouve plus facile de la faire dévier vers les terrains sûrs de la convention. Il entame donc, dans la plus banale tradition du policier pseudo-hollywoodien, une banale histoire de récidive qui consiste évidemment en un hold up, évidemment manqué. L'ensemble se situe entre les « Cœurs Verts » et « Terrain Vague ».

XXI - LA TRIBU DES NATIONS

Furent, au terme de débats, sélectionnés : I, A, B et C, II A, III A, IV A, V, VI, VIII, IX, X, XII.
Paris, 21 avril 1968.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Michel Capdenac (Les Lettres françaises)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Robert Chazal (France-Soir)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)
L'Extravagant Mr. Ruggles (Léo McCarey)								★★★★	★★★★	★★★★
La Mariée était en noir (François Truffaut)	★★★	★★★	★★★	★★		★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★
La Condition de l'Homme (Masaki Kobayashi)	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★		★★	
La Barrière (Jerzy Skolimovski)	★★★	★	★★	★★★	★★★	★★		★★★★	★★★★	★★★
Je t'aime, je t'aime (Alain Resnais)	★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★	★★
La Sorcellerie à travers les âges (Christensen)								★★★★	★★★	● (1)
Dutchman (Anthony Harvey)	★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★	★★	★
Drôle de Jeu (Pierre Kast)		★★	★	★★★	★★★	★	★	★★★	★	★★
La Planète des singes (Franklin Schaffner)	★	★★	★★	★★	★★	★★	★★		★★	★★
Tri (Alexander Petrovic)	★★★	★	★★★		★★	★★★	★★		●	★
Danger Diabolik (Mario Bava)	★★	★	★	★	★★	★★	●	★★★	★★★	★★★
Beaucoup trop pour un seul homme (P. Germi)	★	●	●		★★	★★★	●	★★★	★★★	★★★
Le Rapace (José Giovanni)	★	★	★★	★		★★	★	★★★	★★	★★
Au bénéfice du doute (Peter Whitehead)	●	★	★★	★	★★		★	★	★	★
L'Incident (Larry Peerce)	●	★	★★	●	★★	●	★★		★	●
Tony Rome est dangereux (Gordon Douglas)	★★	★★	●		★	●	●		★	
Devine qui vient diner (Stanley Kramer)	●	★	★	●		●	★		●	●
L'Odyssée d'un sergent (Buzz Kulik)		★					●		●	
Le dernier train du Katanga (Jack Cardiff)		●	●				●		●	★
Les Teenagers (Pierre Roustang)		●	●			●	●	●	●	

(1) En place de XXX, et pour une sonorisation déplorable.

Soyons curieux...

par Dominique Noguez

A propos du film de Vilgot Sjöman *Je suis curieuse,* autorisé in extenso en Suède et dont on a présenté dans certains cinémas parisiens une version tronquée de plusieurs minutes de projection et désavouée par son auteur sans que rien sur les affiches ou dans les salles n'en avise le spectateur, il y a lieu de poser quelques questions. Sur le fond d'abord :

1) Les images censurées étaient-elles « pornographiques » ? En vertu de quel critère les censeurs français ont-ils jugé « pornographique » ce que les censeurs suédois n'ont pas estimé tel ?

2) Quand bien même elles auraient été « pornographiques », c'est-à-dire, si l'on en croit le Robert, « obscènes » (c'est-à-dire encore : « qui blessent la pudeur »), au nom de quoi — principe ou plus obscure motivation — les a-t-on censurées ? Que les censeurs qui aiment, comme on sait, l'ombre et le tapinois, viennent un peu à la lumière nous dire, s'ils le peuvent, leurs *véritables* raisons ! « Atteinte à la pudeur » — mais à la pudeur de qui ? Et de quel droit des hommes mis en place par un gouvernement qui cautionne chaque jour les formes les plus franches de la violence — sans parler des formes plus subtiles sur lesquelles repose sans conteste l'organisation de cette société-ci —, de quel droit donc ces hommes peuvent-ils réprimer sans rire les « blessures » qu'infligeraient à des adultes (puisque de toute façon le film est interdit aux « moins de dix-huit ans ») telles images qui auraient eu probablement pour principal tort d'être moins désagréables que tant d'autres qu'on autorise, voire qu'on encourage ?

3) En vertu de quelle raison objective ou de quelle idée méprisante des Français tient-on ceux-ci pour moins capables de supporter le spectacle de nudités que les Suédois ou les Danois ? Imbécillité innée ? Formation intellectuelle insuffisante ?... En quoi le spectacle de corps nus est-il moins supportable que celui de tels dessins non censurés du même film et qui représentent de la façon la plus nette qui soit telles ou telles originales postures sexuelles ? Ou que celui d'une explosion atomique, d'un bombardement au napalm, des affres d'un prisonnier torturé ?

A supposer que l'on ait répondu sur le fond, qu'on réponde maintenant à cette unique question de forme : pourquoi, si la censure ici se justifie, n'en avoir pas avisé le public ? Pourquoi cette censure de la censure ? Honte ? Mauvaise conscience ? Manie de l'hypocrisie ? C'est peut-être plus simple : peur de perdre quelques gros sous. En l'occurrence, il y a plus qu'un péché par omission. Sur les publicités parues dans la presse et dans les salles, voici que la traditionnelle abréviation V.O. a été inhabituellement remplacée par un « version originale » en toutes lettres, en *grosses* lettres : comme si l'on avait voulu attirer l'attention sur un point important, répondre d'avance à une inquiétude. En ce sens, comment ne pas lire ici « *version originale* » comme l'indication rassurante que c'est bien la version *d'origine* qui est projetée ? Comme, d'autre part, dans les salles où *Je suis curieuse* est présenté, on a pris bien soin de placarder la photocopie agrandie d'un article paru dans *L'Express,* où sont décrites les « audaces » de la version non tronquée, sans qu'on ait accompagné l'article du moindre commentaire indiquant que ces descriptions ne concernent en rien la version réellement projetée ; comme, d'ailleurs, ledit article est illustré d'une photo d'un passage supprimé par la censure ; comme les trois quarts des photos du film exposées sur les panonceaux extérieurs des salles — généralement grattées de-ci, de-là comme pour mieux intriguer — sont mêmement des photos de passages censurés ; comme enfin, sur telles affiches, un commentaire délirant présente le film de Sjöman comme « l'*Histoire d'O* du cinéma suédois » (et cette affirmation stupéfiante, si elle était de bonne foi et ne dissimulait quelque arrière-pensée commerciale, prouverait avec éclat que ses auteurs n'ont ni lu l'*Histoire d'O,* ni vu *Je suis curieuse,* fût-ce dans la version originale), on peut sans exagération parler d'intention délibérée d'abuser le spectateur — ou plutôt le *client.* Puisque le cinéma reste pour l'essentiel un commerce, on posera pour terminer cette question : les fraudes cinématographiques ne relèvent-elles pas, comme celles de n'importe quel autre commerce, d'un Service des Fraudes ? Et le gouvernement actuel, si attaché, comme on sait depuis certaine affaire de *Religieuse,* à frapper quiconque lèse, au cinéma, telle ou telle minorité de citoyens, ne prendra-t-il aucune mesure contre ceux qui trompent délibérément l'immense « minorité » des spectateurs de cinéma ? — D. N.

LE RETOUR DE LANGLOIS

Il n'est pas exagéré de voir dans l'Affaire de la Cinémathèque un prologue aux « Evénements de mai ». Les habitués de Chaillot et d'Ulm ont montré qu'il ne faut pas hésiter à demander dans la rue ce qu'on ne parvient pas à obtenir dans les bureaux.

Harcelé par notre opposition farouche à la « Barbinthèque », l'Etat désigna finalement une « Commission Consultative » composée du Doyen Vedel, de MM. Georges Lourau, Edmond Tenoudji, Jacques Rivette et William Novik. La solution préconisée fut la séparation de la Cinémathèque et de l'Etat, celui-ci supprimant sa subvention et renonçant à être représenté au sein du Conseil d'Administration de la Cinémathèque. Il s'agissait en quelque sorte de prononcer un jugement de divorce aux torts réciproques

Le 20 avril, le Ministère des Affaires Culturelles publiait un communiqué annonçant que l'Etat supprimait toute subvention à la Cinémathèque française, lui laissant la libre disposition et les recettes des deux salles du Palais de Chaillot et de l'Institut Pédagogique National.

Le 22 avril, l'Assemblée générale extraordinaire entérinait le « départ » des représentants de l'Etat et réélisait triomphalement Henri Langlois comme secrétaire général.

Ainsi s'achevaient, par la victoire de Langlois et de ses amis, trois mois de lutte qui avaient réalisé une véritable union sacrée de tous les amis du cinéma.

Voici le texte de l'allocution que Langlois a prononcée le 22 avril devant l'Assemblée générale extraordinaire :

Comme vous le savez tous, il y a trente-trois ans, grâce à M. P.-A. Harlé et à l'initiative de quelques-uns d'entre vous qui siègent ici-même, s'est constituée cette association, pour essayer de sauver les œuvres d'art cinématographiques, d'en perpétuer la connaissance, d'en sauvegarder la culture, d'être le trait d'union entre le passé, le présent, le futur du cinéma Et grâce à vous tous, grâce aux liens qui nous unissent aux auteurs et aux producteurs, aux collectionneurs et aux techniciens, aux distributeurs et aux cinéphiles, grâce à cette rencontre, à cette union au-dessus de toute division, cette maison, animée, grâce à vous, par la seule foi du cinéma, soutenue par votre connaissance du métier, par votre confiance, a réussi à accomplir ce qu'il avait été impossible d'accomplir avant elle et à devenir aux yeux du monde entier, le conservatoire et le centre nerveux de l'art cinématographique mondial

C'est ici que se sont élaborées ou qu'ont pris naissance toutes les règles qui ont régi pendant trente ans le fonctionnement de toutes les cinémathèques du monde.

C'est de cette maison ou à son exemple, qu'ont jailli les initiatives qui ont permis un peu partout dans le monde, la constitution de cinémathèques telles que la Cinémathèque Royale de Belgique ou la Cinémathèque de Pologne ou les Cinémathèques du Brésil. Et ce n'est pas par hasard si aujourd'hui le Museum of Modern Art Film Library de New York, qui fut avec nous la première cinémathèque agissante dans le monde, a estimé non seulement devoir se faire représenter à cette assemblée comme l'ont fait d'autres cinémathèques, mais a voulu l'être physiquement par M. William Van Dyke. Et chacun de nous sait qu'à l'heure actuelle s'il existe encore en France des films antérieurs à l'Occupation, si « l'Espoir » d'André Malraux existe, c'est uniquement à cette maison qu'on le doit et qu'il n'y aurait rien à conserver si elle n'avait été

C'est en raison de tout cela que les autorités françaises nous avaient accordé un appui financier grâce auquel, depuis la Libération, la Cinémathèque Française était considérée dans le monde entier comme la première du monde, comme un parfait exemple de ce que l'on pouvait attendre de l'initiative privée et ce n'est pas par hasard si à Londres ou dans les principaux pays ou l'industrie n'est pas nationalisée, les cinémathèques les meilleures sont de constitution privée

D'ou l'émotion ressentie dans le monde et dont vous avez mesuré la realité.

Car ce n'est pas seulement à Paris, mais à Calcutta, à New York, à Montréal, en Amérique Latine, dans le tiers monde, comme dans les principaux pays de l'Europe des Six que l'émotion s'est emparée de tous ceux pour qui le cinéma est un art et pour qui la Cinémathèque Française, en voie d'accomplissement, était un modèle exemplaire, encore qu'imparfait.

Car chacun savait que la Cinémathèque Française n'avait pu à ce jour disposer de locaux véritablement aptes à la conservation. Et les assemblées générales précédentes avaient été saisies de l'inquiétude que posaient le problème de l'engorgement des locaux et l'état des derniers blockhaus qui avaient été mis a notre disposition.

Mais chacun savait aussi que cette étape allait bientôt être dépassée grâce aux locaux dont nous avions demande et obtenu du Plan la construction et on pouvait espérer qu'enfin dotée des locaux et des moyens de conservation qui lui avaient fait défaut jusque-là, déjà installée au Palais de Chaillot dans des locaux appelés à s'élargir pour nous permettre de faire ce musée dont nous avions rêvé et dont quelques années encore nous séparaient, l'œuvre de la Cinémathèque Française allait s'achever, telle que nous l'avions conçue, telle que vous l'aviez souhaitée telle que ses assemblées générales sans équivoque et à plusieurs reprises, l'avait prévue en vue d'en doter la Nation

Soudainement, à l'issue d'une crise et d'une suite de péripéties dont seul l'avenir pourra éclaircir les causes, il en a été décidé autrement. Il en est résulté cette crise, cette émotion mondiale.

J'ignore en quoi la Cinémathèque aurait démérité, en quoi ceux qui, depuis plus de trente ans, n'ont eu d'autre souci que la sauvegarde et la conservation des œuvres cinématographiques, seraient moins aptes que d'autres à effectuer ce travail alors que dans le monde entier, leur expérience fait autorité, mais le fait est là.

En ce qui me concerne, ainsi que je l'ai exposé au conseil d'administration, je ne peux concevoir une cinémathèque, en l'occurrence, la Cinémathèque Française, comme une organisation de spectacles, ou comme le prévoient nos statuts, un simple centre de diffusion et de propagande du cinéma. Ce n'est qu'une partie de ses tâches. Ça n'a jamais été qu'une partie de ses tâches.

C'est d'abord pour sauver les films que nous avons été constitués et cela demeure, quoique l'on prétende, notre tâche principale et notre principale réussite.

Si les œuvres de Rene Clair, de Jacques Feyder, de Marcel L'Herbier, de Germaine Dulac, d'Abel Gance, d'Emile Cohl, existent encore, ce n'est pas seulement parce que nous les avons recueillies, mais c'est parce qu'en raison du concours et de la compétence des techniciens qui nous entouraient, le nécessaire a été fait pour en assurer la survie — et si l'œuvre de Louis Lumière a pu revivre dans toute sa beauté c'est parce que nous avons su trouver celui qui pouvait le mieux, après soixante dix ans, en tirer des épreuves.

C'est pourquoi il m'était impossible d'accepter la thèse selon laquelle la Cinémathèque Française devait se diviser en deux départements ou se voir confier la tâche d'un ciné-club

On a pensé que j'acceptais d'en être le programmateur, une sorte d'ambassadeur chargé d'y ramener des films
Mais il ne s'agit pas de cela

Le problème n'est pas là.
Si je suis aujourd'hui parmi vous, si je me suis refusé à quitter mes collègues issus des dernières élections de l'assemblée, c'est qu'il m'était apparu que je n'avais aucun droit d'oublier que pendant trente ans je vous ai tous approchés pour solliciter de vous des dépôts gracieux qui étaient confiés à cette association ou vous étiez chez vous et ou vous pouviez laisser vos biens comme chez vous

Il était donc indispensable que M. Kurosawa, ou M. Rossellini, ou vous tous, puissiez bénéficier de toutes les facilités qui vous avaient été promises et qui ne vous ont jamais manqué avant le 9 février dernier. Pour ce faire, il n'y avait qu'un seul moyen, il fallait que la Cinémathèque Française soit restituée à elle même. Ceci n'était possible qu'en rendant à l'Assemblée sa souveraineté

Ainsi que l'a fort bien compris le Comité Consultatif des trois membres désignés par l'Etat et des trois membres designés par les membres élus, qui a préconisé que la direction et la gestion de la Cinémathèque Française incombent exclusivement à l'Assemblée générale et aux responsables élus par celle-ci et que nos relations avec les Pouvoirs publics résultent de conventions librement consenties. D'où l'importance de revenir à nos précédents statuts.

Ceci fait, il fallait également s'assurer à l'avance quelles seraient les grandes lignes des rapports ultérieurs entre les Pouvoirs publics et la Cinémathèque Française, de telle sorte qu'en aucun cas, les biens, les droits, les obligations de la Cinémathèque, et surtout, les engagements souscrits envers les tiers et les déposants tels qu'ils étaient au matin du 9 février, ne puissent être mis en question, et qu'ils puissent être préservés de telle sorte qu'en aucun cas les membres de cette association ne puissent nous reprocher d'avoir manqué à la confiance qu'ils nous ont faite en nous remettant le dépôt gracieux de leurs biens, parfois les plus rares et les plus personnels.
Il était donc indispensable que la Cinémathèque soit assurée qu'elle conservait toute liberté d'utiliser, de reprendre, de restituer, de communiquer tout film, qu'elle soit assurée que son accord était indispensable pour toute opération de contretypage, de tirage, de restauration, de destruction des films faisant partie de ses collections, ou qui lui étaient confiés et le seraient dans l'avenir, et qu'elle conserve toute liberté de prendre toute mesure de dépôt, de conservation et d'entreprendre tous travaux de laboratoire selon ses moyens propres.
Nous avons payé cette liberté par la perte, non seulement de notre subvention, mais de cette unité d'action que nous tenions pour fondamentale.
Nous n'avions pas le droit d'agir autrement vis-à-vis des membres de notre association qui se croyaient chez eux à la Cinémathèque et pour qui la Cinémathèque était leur maison

Et qu'il me soit permis de conclure en citant quelques mots de Fritz Lang qui accompagnaient son Pouvoir et qui mieux que je ne saurais le faire, peuvent exprimer et expliquer ce qu'a été et ce que sera toujours la Cinémathèque Française, aux yeux de tous ceux qui savent que le Cinéma est un art, qui l'aiment et le respectent comme tel :

« Quand j'ai quitté l'Allemagne en 1933, je suis devenu dès lors un cosmopolite. Ou peut être le foyer d'un cosmopolite ? C'est pourquoi, dans le plus profond de mon cœur, mon vrai, mon seul foyer était la Cinémathèque, car toute ma vie j'ai préféré à tout mon travail. Je sais que vous n'avez pu agir autrement et que cela a dû être bien pénible, mais je suis sûr — si vraiment je suis sûr de quelque chose dans ma vie — c'est que la Cinémathèque Française vivra et sera. »

Henri LANGLOIS.

LE COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

7, rue Rouget-de-Lisle - Paris (1er)

Président d'honneur : **Jean Renoir**

Président : **Alain Resnais**

Vice-présidents : **Henri Alekan, Pierre Kast**

Secrétaires : **Jean-Luc Godard, Jacques Rivette**

Trésoriers: **François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze**

Membres du bureau : **J.-G. Albicocco, Alexandre Astruc, Roland Barthes, Robert Benayoun, Claude Berri, Mag Bodard, Robert Bresson, Marcel Brion** (de l'Académie française), **Philippe de Broca, Marcel Carné, Claude Chabrol, Henry Chapier, H.-G. Clouzot, Philippe Labro, Jean-Paul Le Chanois, Claude Lelouch, Louis Malle, Claude Mauriac, Jean Rouch, Roger Vadim**

annonce

Qu'il poursuit son action.

Qu'il lance une campagne d'adhésion internationale.

Que son rôle désormais est d'aider Henri Langlois dans son travail et de prévenir toute nouvelle attaque contre la Cinémathèque Française.

BULLETIN D'ADHESION (à recopier et à découper)

nom .... prénoms ....

adresse ....

....

Je souhaite devenir membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française et je vous prie de trouver ci-joint une cotisation afférente à la qualité de

Membre : fondateur à partir de F 500 - bienfaiteur à partir de F 50 - adhérent à partir de F 5

....

Règlement par chèque bancaire postal ou par mandat libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du comité : 7, rue Rouget-de-Lisle.

Dès réception de votre adhésion et de votre règlement à cette adresse, vous recevrez directement votre carte.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 10 avril au 21 mai 1968

10 films français

Ces Messieurs de la Famille. Film en scope et couleur de Raoul André, avec Francis Blanche, Darry Cowl, Jean Poiret, Michel Serrault, Jean Yanne.

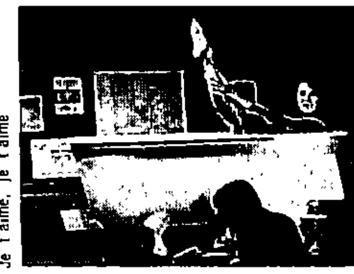
Le Crime de David Levinstein. Film en couleur de André Charpak, avec André Charpak, Marc Cassot, Bérangère Dautun, Hans Meyer, Claude Vernier.

Un Drôle de Colonel. Film en couleur de Jean Girault, avec Jean Lefebvre, Jean Yanne, Pascale Roberts, Jean Le Poulain, Jean Valmont.


Drôle de Jeu.

Drôle de Jeu. Film en couleur de Pierre Kast, avec Maurice Garrel, Barbara Laage, Edith Garnier, Jean-Claude Bonnardot. — Se signale d'abord par la modestie du ton. Litanie, choses dites et choses filmées, jour après jour reprise de mots convenus et d'actes commandés, l'air souvent dérisoire ; canevas désespérément quotidien d'une Résistance qui ne débouche que banalement sur l'héroïque et qu'accidentellement sur le spectaculaire. Loin en somme de la grandiloquence tricolore et truquée, de la gloriole patriotique de « Paris brûle-t-il ? ». Pourtant cette chronique en demi-teintes (qui, photographiées par Georges Leclerc, ne sont pas moches) procède par larges touches et traits vifs, brassage d'idées et paradoxes. Kast ne s'embarrasse ni du souci d'une reconstitution minutieuse (préférant à l'amoncellement de « petits détails vrais » une judicieuse disposition de quelques signes témoignant pour le reste : vitres barrées de croix de papier bleu, par exemple), ni même d'analyser les motivations de ses personnages — forcément complexes et brouillées —, préférant à la fouille psychologique la mise en évidence violente des appartenances et natures par l'aspect physique, les gestes, mots, tons (l'émissaire gaulliste, Caracalla, exprime par sa seule apparence nature et politique du gaullisme de l'époque). Se superposent ainsi dans « Drôle de jeu », Kast et Vailland s'épaulant l'un l'autre, deux ordinaires du secret, deux clandestinités : celle du jeu journalier de la Résistance, jeu dont la règle est précisément d'occulter **l'identité** (les noms, mais aussi les fonctions, origines, axes politiques ou philosophiques) de ses acteurs, et celle du jeu qu'à l'insu de tous, le « héros », Marat, joue avec lui-même, sorte de chassé-croisé entre lucidité, ironie, narcissisme, amertume, peur, etc., bref entre options, réactions et sentiments tous contradictoires, dont la somme instable à la fois menace et constitue cette vérité de lui-même (son **identité** même) qu'inquiètement Marat cherche et récuse. Décalages et phases de l'action et de la réflexion, de la politique et de la littérature (Marat étant doublement héros de Roman et de Résistance) constituent une trame d'interférences subtiles auxquelles à son tour vient se mêler la dimension cinématographique — en l'occurrence, par le biais du « style » de Vailland-Marat-Garrel-Kast, celle d'une ironie nostalgique, d'un recul ludique supplémentaire qui, affectant de tirer êtres et aventures vers une certaine dérision, en rend le souvenir et l'évocation à la fois plus fragiles et plus tragiques. — J.-L. C.


Le Rapace.


Je t'aime, je t'aime

Je t'aime, je t'aime. Film en couleur de Alain Resnais, avec Claude Rich, Olga George-Picot, Anouk Ferjac. — Voir critique dans un prochain numéro. — Tentative (ratée) de fusion d'une fiction et d'une science-fiction. Entre un « prologue » et un « épilogue » (peu importe leur place exacte, et même leur éparpillement dans le cours du film, puisqu'ils sont donnés, dans la narration, comme l'encadrement logique de toute l'aventure) platement futuristes (savants style « Jetée », machineries à remonter le Temps : la naïveté même de ces clauses prétextuelles donne un côté — peut-être volontairement — vieillot et puéril à la fois à une œuvre par ailleurs soucieuse d'extrême modernité), lourdement explicatifs, une explosion apparemment incontrôlée (tout au moins par les expérimentateurs dépeints dans le film) de moments brisés d'une vie. Tableaux surgissant apparemment dans le désordre, scènes irrégulièrement variées ou répétées, tout un foisonnement, un audacieux, mystérieux fouillis qui font grand contraste avec les prudences narratives du contexte science-fiction dans lequel ils s'insèrent. Mais l'intérêt du film réside plutôt dans la fonction d'un tel fouillis. Curieusement, plus les multiples tableaux nous livrent d'informations sur le patient-héros, plus ces morceaux de vie semblent s'emboîter les uns les autres pour reconstituer quelque puzzle, moins en fait nous en savons, les lacunes semblant se multiplier en même temps que les pièces qui pourraient les combler. Pour finir, la plupart des fils se seront noués, tissés en motifs, mais comme en marge d'une tapisserie elle-même absente. — J.-L. C.

La Mariée était en Noir. Film en couleur de François Truffaut, avec Jeanne Moreau, Claude Rich, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Charles Denner, Michel Lonsdale. — Voir critique dans un prochain numéro. — Le chef-d'œuvre de Truffaut, avec « Les Quatre Cents coups », et tout aussi déconcertant. Ici, partant d'un principe « policier » et « sentimental », Truffaut se refuse tout ce qu'il implique et se permet tout ce qu'il n'implique pas. Ainsi en arrive-t-il à déplacer le mystère, la psychologie, le réalisme, la vraisemblance... Suite à cette série de décalages, on voit la vraisemblance se faire invraisemblable ; le réel onirique ; le concret abstrait ; la tendresse cruauté. Et tout naturellement, au terme du processus, ce cinéaste de la tradition débouche sur le film le plus moderne, à l'inverse des malins qui prétendent toujours tout réinventer en traficotant images, montages ou temporalités. Il faut dire que Truffaut a ce bel atout dont ils seront toujours dépourvus : la plus radicale modestie. — M.D.

Le Rapace. Film en couleur de José Giovanni, avec Lino Ventura, Xavier Marc, Rosa Furman. — D'un réalisateur qui fut longtemps « auteur de films » pour les autres, encore romancier pour lui-même, on attendrait des films de scénariste. Mais justement, tellement José Giovanni s'intéresse uniquement à l'histoire qu'il raconte, son souci de bien la raconter finit — au cinéma — par l'emporter sur l'histoire elle-même. Au point qu'il peut se permettre sans frustration, comme ici, de ne pas écrire son scénario lui-même. Autrement dit : comment le pur souci de limpidité et l'enthousiasme de la narration deviennent pure mise en scène. Ou encore : Giovanni est peut-être le premier bon cinéaste américain en France.
Une seule faiblesse à ce beau film : Lino Ventura, dans un emploi plaqué sur des connotations psychologiques acquises dans d'autres films. Le rôle y perd toute densité poétique. Au point que les dialogues eux-mêmes se ressentent de cette paresse, les répliques de Ventura venant comme une sorte d'en-trop, de surplus démagogique par rapport à un récit suffisamment clair par lui-même. Sans doute est-ce justement là que Giovanni paie son option anachronique pour l'écriture innocente des belles histoires : les acteurs hollywoodiens ont les reins si solides pour jouer toute leur vie le même

rôle parce que ce fut justement l'innocence d'Hollywood d'écrire toujours la même belle histoire. S.P.

Les Teenagers. Film en couleur de Pierre Roustang.

Trois Filles vers le Soleil. Film en couleur de Roger Beaumont, avec Jacqueline Vandal, Sabine Sun, Catherine Monnet, Jean Barney, Jean-Pierre Moutier.

Vivre la Nuit. Film en couleur de Marcel Camus, avec Jacques Perrin, Catherine Jourdan, Estella Blain, Georges Géret, Venantino Venantini.

13 films américains



L'évasion la plus longue.



Devine qui vient dîner.



L'Odyssée d'un sergent.

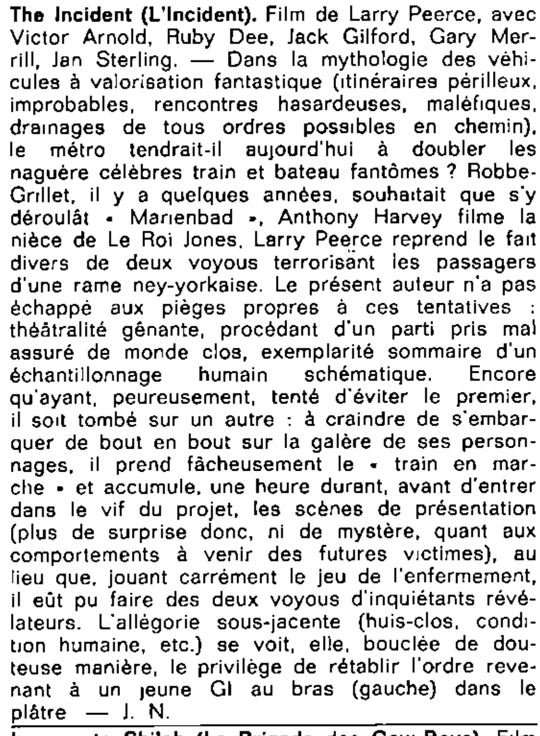


Tony Rome.

Danger has two Faces (Les S.R. passent à l'attaque). Film de John Newland, avec Robert Lansing, Dana Wynter, Murray Hamilton, Alex Davion, Helmut Schneider. — Espionnage, Berlin Est et Ouest, faux et vrais espions, C.I.A. et S.R. de l'Est, nous connaissons bien maintenant le canevas. Unique intérêt : retrouver dans cet épisode TV, par les baisses d'éclairage d'une copie honteusement désaturée et les montées dramatiques, les emplacements des commercials américains. — P. B.

Deadly Roulette (L'Affaire d'un Tueur). Film de William Hale, avec Robert Wagner, Jill St. John, Lola Albright, Walter Pidgeon, Michel Ansara, Peter Lawford. — Encore un « special » de TV mais ici l'aspect « cellophane » du genre est constamment détruit par un scénario profondément masochiste qui oscille entre le drame de mœurs, le sous-James Bond et le film touristique. Un découpage en flashes-back particulièrement dément et d'étranges passages rêve-réalité auraient pu réellement fasciner sans la paresse de la réalisation. — P. B.

Guess who's coming for Diner (Devine qui vient diner). Film de Stanley Kramer, avec Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Sidney Poitier, Cecil Kellaway, Katharine Houghton. — Mélo-Comique bourgeois à la sauce progressiste. On dirait du théâtre sartrien. — M. D.



The Incident (L'Incident). Film de Larry Peerce, avec Victor Arnold, Ruby Dee, Jack Gilford, Gary Merrill, Jan Sterling. — Dans la mythologie des véhicules à valorisation fantastique (itinéraires périlleux, improbables, rencontres hasardeuses, maléfiques, drainages de tous ordres possibles en chemin), le métro tendrait-il aujourd'hui à doubler les naguère célèbres train et bateau fantômes ? Robbe-Grillet, il y a quelques années, souhaitait que s'y déroulât « Marienbad », Anthony Harvey filme la nièce de Le Roi Jones, Larry Peerce reprend le fait divers de deux voyous terrorisant les passagers d'une rame ney-yorkaise. Le présent auteur n'a pas échappé aux pièges propres à ces tentatives : théâtralité gênante, procédant d'un parti pris mal assuré de monde clos, exemplarité sommaire d'un échantillonnage humain schématique. Encore qu'ayant, peureusement, tenté d'éviter le premier, il soit tombé sur un autre : à craindre de s'embarquer de bout en bout sur la galère de ses personnages, il prend fâcheusement le « train en marche » et accumule, une heure durant, avant d'entrer dans le vif du projet, les scènes de présentation (plus de surprise donc, ni de mystère, quant aux comportements à venir des futures victimes), au lieu que, jouant carrément le jeu de l'enfermement, il eût pu faire des deux voyous d'inquiétants révélateurs. L'allégorie sous-jacente (huis-clos, condition humaine, etc.) se voit, elle, bouclée de douteuse manière, le privilège de rétablir l'ordre revenant à un jeune GI au bras (gauche) dans le plâtre — J. N.

Journey to Shiloh (La Brigade des Cow-Boys). Film en couleurs de William Hale, avec James Caan, Michael Sarrazin, Brenda Scott, John Doucette, Michael Burns. — Quelques têtes brûlées partent rejoindre les rangs sudistes et découvrent avec horreur les atrocités de la guerre. Mais tout se termine par une description bien idyllique de l'armée sudiste, humaine et bon enfant. — P. B.

Karate Killers (Tueurs au Karaté). Film en couleurs de Barry Shear, avec Robert Vaughn, David McCallum, Leo G. Carroll, Joan Crawford, Curd Jurgens.

The Longest Hundred Miles (L'Evasion la plus Longue). Film en couleurs de Don Weis, avec Doug McClure, Ricardo Montalban, Katharine Ross. — A l'époque de Debbie Reynolds et d'Elaine Stewart, Don Weis fut notre ami... Raison de plus pour ne pas lui pardonner ce « special » de TV. Perdu aux Philippines, Don Weis ne s'est manifestement intéressé qu'à boucler le plus rapidement possible une commande MCA-TV Autrefois les commandes donnaient des chefs-d'œuvre. — P. B.

The Mercenaries (Le Dernier Train du Katanga). Film en panavision et couleurs de Jack Cardiff, avec Rod Taylor, Yvette Mimieux, Jimmy Brown, Olivier Despax, Kenneth More. — Renvoie dangereusement dos à dos colonialistes et révolutionnaires, confondant leurs violences. L'aspect historique est nul. Le seul mérite de l'interprétation est de reformer le couple de « Time Machine ». En vieil habitué des plateaux, Cardiff n'oublie pas de faire jouer à Kenneth More un médecin alcoolique qui, lorsqu'une femme sera enceinte, retrouvera son honneur de médecin, etc. — P B.

Once before I die (Une Fois avant de Mourir). Film en couleurs de John Derek, avec John Derek, Ursula Andress, Rod Lauren, Richard Jaeckel. — La guerre des Philippines et les éternelles randonnées de civils ou de militaires n'ayant plus de secret pour nous depuis déjà quelques années, déplorons que John Derek, se trouvant de l'autre côté de la caméra, ait si peu d'imagination. — P. B.

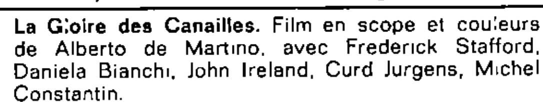
Orgy of the Dead (Orgie Macabre). Film en couleurs de A C Stephen, avec Cris Well, Pat Barringer, Fawn Silver. — Rejeté à la fois par les admirateurs du film fantastique et du « nudie » : ce n'est certainement pas nous qui défendrons cette triste chose qui ridiculise deux de nos vieux amis, la Momie et le Loup garou. — P B.

Planet of the Apes (La Planète des Singes). Film en panavision et couleurs de Franklin Schaffner, avec Charlton Heston, Kim Hunter, Maurice Evans Sublime dernier plan. — J.-L. C.

Sergeant Ryker (L'Odyssée d'un Sergent). Film de Buzz Kulik, avec Lee Marvin, Bradford Dillman, Vera Miles, Peter Graves, Lloyd Nolan. — Le succès de « Point Blank » a sans doute incité les dirigeants de MCA-TV à sortir ce « special » de TV qui rappelle les séries B de Phil Karlson ou le Lewis Seiler des années cinquante, du moins par son sujet (un militaire américain serait-il devenu un traître à la solde des Nord-Coréens ?). La réalisation tente de retrouver le style « unité théâtrale », genre adaptation à la scène de « Ouragan sur le Caine »... — P. B.

Tony Rome (Tony Rome est dangereux). Film en panavision et couleurs de Gordon Douglas, avec Frank Sinatra, Jill St. John, Richard Conte, Sue Lyon, Simon Oakland. — Produit honorablement fini et consommable, qui doit en grande partie sa réussite à une intelligente transposition dans le registre poids-léger de Sinatra d'un scénario à schéma typiquement bogartien : un séduisant quadragénaire, ancien détective privé, misanthrope, cynique, mais rédhibitoirement moral, est mêlé, au péril de sa vie, aux enchevêtrements crapuleux d'une intrigue mondaine. Une sorte de « Big Sleep » croonerisé — S. P.

11 films italiens



La Gloire des Canailles. Film en scope et couleurs de Alberto de Martino, avec Frederick Stafford, Daniela Bianchi, John Ireland, Curd Jurgens, Michel Constantin.

Il Grande Colpo dei Sette Uomini d'Oro (Le C.I.A. mène la Danse). Film en couleurs de Marco Vicario, avec Rossana Podesta, Philippe Leroy, Gastone Moschin, Maurice Poli, Enrico Maria Salerno. — Les ingérences de la C.I.A. ont été trop importantes ces dernières années (Cuba, Saint-Domingue, Ben Barka, F.O., Cohn-Bendit, etc.) pour que nous acceptions sans nous plaindre la mièvrerie de ce scénario, suite essoufflée de « Sept Hommes en Or ». — P. B.


Danger Diabolik.

Grand Slam (Le Carnaval des Truands). Film en couleurs de Giuliano Montaldo, avec Janet Leigh, Robert Hoffman, Edward G. Robinson, Klaus Kinski.

El Bandido. Film en scope et couleurs de Max Dillman, avec Enrico Maria Salerno, Terry Jenkins.

Texas Jim. Film en scope et couleurs de Ramon Torrado, avec Edmund Purdom, Frank Latimore, Maria Silva, Fernando Sancho.

Calibre 32. Film en scope et couleurs de Bruno Turchetto, avec Peter Lee Lawrence, Agnes Spaak, Lucy Scay.

L'Immorale (Beaucoup trop pour un seul homme). Film de Pietro Germi, avec Ugo Tognazzi, Stefania Sandrelli, Gigi Pallista, Renée Longarini. — Prenons le risque de choquer définitivement nos amis transalpins (cinéastes, critiques, émigrés), levons le masque d'histrion sarcastique plaisamment affiché par l'auteur, parlons de cette histoire de trigame heureux dans les termes — désuets peut-être — convenant le plus justement à Germi : gravité, noblesse, pureté, profondeur. Admirons que chez lui — de façon plus germanique que latine — la trame du vaudeville puisse s'épaissir jusqu'au « groteske » (au sens lubitschien : « Divorzio », « Sedotta » et « Signore »), ou ses ficelles s'affiner et se ramifier en lacis d'angoisse. « L'immorale », film austère (jamais titre procéda plus qu'ici par antiphrase) pose le scabreux au départ pour mieux le perdre, le **naturaliser** en quelque sorte, se référant moins à une chronique graveleuse qu'à certain portrait de la peur, de la fatigue, de l'épuisement (véritable **difficulté d'être...** infidèle) brossé par Truffaut dans « La Peau douce » (mais ne parla-t-on point, à propos de ce film, de Bernstein et Porto-Riche ?). Difficulté assumée par l'acteur le plus désigné pour la subir (Tognazzi), le plus apte à témoigner, par sa voussure corporelle, la maladresse savante de ses gestes, l'apeurement de ses regards, de la charge d'angoisse tapie en des objets aussi familiers qu'un réveil-matin (qui vous réveille à minuit) ou un jeton de téléphone (qu'il faut quotidiennement multiplier par 18). Nulle évolution dramatique ou psychologique en ce film, mais une fois (pour toutes) posée la situation, le jeu combinatoire le plus rigoureux et le plus saturé qui soit, impulsé par un souple engendrement des séquences et des situations, jusqu'à l'extraordinaire, logique et mystérieuse mort **naturelle** finale. Notons enfin que la composante sexuelle est curieusement absente de ce tableau, moins curieusement peut-être qu'on ne croirait si l'on pense que, traitée dans « L'ape regina » (par cet autre mal connu, Ferreri, et avec, toujours, Tognazzi), elle put sembler quelque peu épuisée à Germi. — J.N.


L'Immorale.

Diabolik (Danger Diabolik). Film en couleurs de Mario Bava, avec John Philip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Adolfo Celli, Terry Thomas. — Le mystérieux, fuyant, insaisissable « esprit » de la bande dessinée, sans répit traqué par les cinéastes, sans cesse refusé à ceux qui, pour le capter, s'en remettent à l'insolite des situations, à la force des rebondissements narratifs, à la diversité des exploits et des actes, Bava — pour l'avoir réfléchi comme somme d'artifices **techniques** et de truquages formels — le rend ici, magnifiquement, dans sa péremptoire, naïve et cynique poésie. Les décalages optiques, les effets d'anamorphose, la débandade de l'ordre perspectif en chaque plan, la constante discontinuité spatio-temporelle, concourent à la constitution d'un univers à la beauté foisonnante : improbable et autoritaire. L'utilisation du travelling matte, comme procédé réaliste **défectueux** (en tant qu'il nie la profondeur tout en la maintenant comme effet de profondeur, utopie... horizon de profondeur), recoupe l'éthique propre aux héros des bandes de référence, personnages en rupture constante avec un monde dont ils contestent aussi bien les valeurs que la réalité, d'autant plus que la jointure imparfaite entre le premier et l'arrière-plan, systématiquement désignée ici, donne aux contours de leur silhouette un cerne épais rappelant au plus près le trait dessiné. C'est à partir d'options formelles aussi rigoureusement réfléchies qu'il était possible — et non l'inverse — à Bava de faire passer de très belles idées de situations, comme la chute tournoyante dans le ciel, la supercherie optique qui permet à Diabolik de subtiliser — au **vu** et à **l'insu** de tous — les diamants de la châtelaine, ou l'aurification finale (mais dans la gangue pétrifiante, **l'œil vit** et autorise tous espoirs). — J. N.

Pas de pitié pour Ringo. Film en scope et couleurs de Rafael R. Marchent, avec Sean Flynn, Phyllis Day, Milly Day, Jorge Rigaud.

Tom Dollar. Film en scope et couleurs de Frank Red, avec Maurice Poli, Giorgia Moll, Erika Blanc, Franco Ressel.

Un certain Monsieur Bingo. Film en scope et couleurs de Sergio Sollima, avec Stewart Granger, Peter van Eyck, Daniela Bianchi, Giulio Bosetti.

6 films anglais


Bedazzled.

Bedazzled (Phantasmes). Film en panavision et couleurs de Stanley Donen, avec Peter Cook, Dudley Moore, Eleanor Bron, Raquel Welch, Bernard Spear. — Complète rupture de style qui éloigne encore plus Donen de ses chefs-d'œuvre passés, le plongeant dans le fugace « up to date » de la vie britannique. C'est presque par une charade qu'il faudrait résumer le point de départ du film : le principal acteur est l'auteur de la musique, l'autre acteur est le scénariste et tous les deux ont écrit l'histoire dont est tiré le film. Cette entreprise ne pouvait donc que laisser bien peu de marge à Donen (qui semble fasciné par les agissements de ces deux Anglais et se contente de les filmer très sagement dans leurs plus folles aventures). Un tel mauvais goût, cette volonté des acteurs, essentiellement « stoogesienne », de faire ce qui les amuse même si cela n'intéresse pas du tout le spectateur, tout cela est bien systématique et débouche forcément sur le pire style, tapageur et assez gamin, aboutissant à Clive Donner (raté ou réussi). Que Cook et Moore l'aient emporté sur Donen est dommage : au bout de l'humour, quoi ? — P. B.

Benefit of the Doubt (Au Bénéfice du Doute). Film de Peter Whitehead.

Charlie Bubbles (Charlie Bubbles). Film en couleurs de Albert Finney, avec Albert Finney, Liza Minnelli, Colin Blakely, Billie Whitelaw. — Etrange « quête » d'un auteur « arrivé », pour retrouver en même temps que ses souvenirs une raison de vivre. Des artères londoniennes aux crassiers de la province, une certaine atmosphère transparait. Débarrassé de ses réalisateurs (Reisz, Richardson), Finney semble valoir mieux qu'eux. Liza Minnelli, fille de Vincente et de Judy Garland, a l'étonnante voix de sa mère. — P. B.

Dutchman (Dutchman). Film de Anthony Harvey, avec Shirley Knight, Al Freeman jr. — Voir Cahiers nº 191, juin 1967 (article de Jacques Bontemps).

I'll Never Forget What's Name (Qu'arrivera-t-il après ?). Film en couleurs de Michael Winner, avec Oliver Reed, Orson Welles, Carol White, Harry Andrews, Wendy Craig. — Au milieu de ce pathos sur la liberté de l'homme dans le monde moderne, la présence de Welles en magnat de la publicité reste le seul élément positif. — P. B .

24 Hours to Kill (Cinquante Millions pour Johns). Film en scope et couleurs de Peter Bezencenet, avec Lex Barker, France Anglade, Mickey Rooney.

1 film japonais

Ningen no Joken (La Condition de l'Homme). Premier épisode : Pas de plus grand amour. Film de Masaki Kobayashi, avec Tatsuya Nakadei, Michiyo Aratama, Satoru Yamamura. — Les films à message se faisant de plus en plus rares, et au moment où les critiques commençaient à y voir un bien, à quelle mauvaise conscience moralisante, à quel subtil renversement de snobisme le dernier pavé de bonnes intentions kobayashien a-t-il dû son étonnant succès d'estime ? Le message en question est d'abord — dans son éternité d'après-guerre — des plus éculés, des plus suspects et des plus vains. Mais en admettant que fussent encore à démontrer la cruauté des guerres, la loi d'airain du capitalisme et la faillibilité de l'homme, peut-être faudrait-il y déployer quelque force ou finesse, enfin

quelque génie rhétorique dont Kobayashi semble dépourvu en cette première partie du plaidoyer. Cependant, l'emploi opiniâtre de l'hyperbole comme seule figure du discours représente un parti émouvant. Le ressassement, la sursignifiance, la dépense (en particulier de roulements d'yeux pour signifier la détresse) finissent, sinon par convaincre, du moins par constituer par entassement une sorte de mérite du film. Encore ne s'agit-il même pas de cette ingrate efficacité de la répétition didactique, mais, dans l'ordre poétique, de cette existence mineure et néanmoins mystérieusement lancinante, des litanies. — S. P.

1 film polonais

Barriera (La Barrière). Film de Jerzy Skolimowski, avec Joanna Szczerbic, Jan Nowicki, Tadeusz Lomnicki, Maria Malicka. — Cf Cahiers nº 192, juillet-août 1967 (entretien avec J. Skolimowski, article de J.-L Comolli) et nº 195, novembre 1967 (article de J. Narboni). — Il y avait dans « Walk-Over » un transistor qui transmettait des poèmes. Dans « Barriera », tout se passe comme si Skolimowski avait supprimé le transistor et filmé directement les poèmes. Mais le second film à travers son substrat poétique, rejoint aussi directement la réalité que le premier, à travers son substrat réaliste, rejoignait la poésie. Pour compléments, voir Cahiers, numéros 192 et 195. — M. D.

1 film suédois

Vargtimmen (L'Heure du Loup). Film de Ingmar Bergman, avec Max von Sydow, Liv Ullman, Erland Josephson, Ingrid Thulin, Gudrun Brost. — Voir critique dans notre prochain numéro. — Film-pléonasme dès le titre : l'œuvre entier de Bergman se déroulant sous le signe de ce crépuscule de l'aube où se forment et se dissolvent les fantasmes — et jusqu'aux plus diurnes de ses films, dont l'éclairage reste toujours « entre chien et loup ».

Comme tel, d'abord étalage et déblocage de ces fantasmagorrhées familières : hommes-insectes, hommes-oiseaux, tous êtres et choses sans nom, ici matérialisés et objectivés : d'où, par rapport à la retenue de « Persona », la déconcertante rupture qu'introduit la visualisation d'un encombrant et peu convaincant bric-à-brac hoffmannesque, telle cette scène de la vieille femme ôtant son visage en même temps que son chapeau et faisant tomber ses yeux dans son verre (scène grotesque et pourtant émouvante par l'affleurement des grandes obsessions bergmanniennes du visage et de sa peau comme masque amovible).

Rupture d'autant plus flagrante qu'elle atteint aussi, et avant tout, l'image elle-même. Si l'on admet en effet que « Persona » est de ces films « plats » ou « bidimensionnels » qui organisent l'image par grandes surfaces parallèles à l'écran (jusqu'à n'en faire à la limite qu'un second écran doublant le premier), « L'Heure du loup » à l'inverse est fait de grandes échappées perpendiculaires à l'écran, d'images centrées autour d'un point de fuite De même : ici, le bourgeonnement des thèmes anciens (le viol, la confession, la nourriture...) « à la perpendiculaire » de la ligne du récit ; là, le laminage auquel ils sont soumis par une construction plus tyranniquement abstraite.

Mais, comme on pouvait lire la constatation de l'absence de dieu en filigrane de la première trilogie, c'est — au-delà du thème évident de l'échange des personnalités, du phagocytage, ici poussé au vampirisme total — une interrogation commune sur les pouvoirs de l'artiste, et la possibilité même de l'Art, qui fonde l'unité de cette seconde trilogie commençante S'y fait jour aussi et surtout cette anxiété de la parole comme genèse : si le long monologue initial de Liv Ullman, mieux que tous les artifices mis en œuvre çà et là, justifie et nécessite le flashback qui emplit presque toute la durée du film, c'est qu'il n'est pas le semblant de parole qu'on plaque souvent sur un récit déjà tout constitué qu'il s'agit seulement d'introduire ; c'est cette parole elle-même qui, se prolongeant, sans recul (ni spatial ni temporel) par rapport aux événements racontés, organise au fur et à mesure le récit. — J. A.

1 film suisse

Voluptés du Bain. Film en couleur de Werner Kunz.

1 film tchécoslovaque

Hori ma Panenko (Au Feu... les Pompiers). Film en couleur de Milos Forman, avec Vaclav Stockel, Josef Svet, Jan Vostrcil, Josef Kolb, Ana Lipoldova. — On peut à la rigueur admirer la virtuosité de Forman qui prouve une fois encore qu'il a parfaitement assimilé la technique de la comédie américaine dans ses gags et suspens et surtout son « timing », c'est-à-dire aussi son montage. Mais Forman se condamne doublement, et d'abord par sa petitesse caricaturale, tout le film étant fait, une fois encore, sur le mépris petit-bourgeois pour les petites gens, lequel se traduit par les moyens les plus immédiatement et les plus efficacement démagogiques On en arrive parfois à se demander, à ce degré de systématisation et d'acharnement, s'il ne faudrait pas voir là comme une éthique de la négation (du désespoir ?) elle-même négativement exprimée. En fait, le niveau même des ambitions de Forman se chargerait, s'il en était besoin, de nous détourner d'aussi séduisantes hypothèses. Mais risquons ici un rapprochement socio-psychologique qui peut peut-être éclairer certaines choses, à savoir que le nouveau cinéma tchèque, dans sa maladroite bassesse (production courante), son adresse (Forman), son génie (Chytilova) est de par toutes ses hantises (entre autres, celle de la négation à travers le mépris et la caricature) terriblement germanique. De ce point de vue... le jeune cinéma tchèque est le frère du jeune cinéma allemand, à l'exception près justement de Chytilova, germanique elle aussi, mais comme l'était le premier Lubitsch dans ses fabuleux « Groteske ». Pour suivre la même ligne, disons que Forman, lui, se rapprocherait plutôt du Lubitsch américain, à ceci près qu'il a mis la technique de celui-ci (réduite à un certain nombre de trucs et clichés) au service du pire esprit du jeune cinéma allemand. D'autre part, si l'on considère maintenant l'œuvre de Forman dans sa continuité, on ne peut qu'être effaré par son absolu statisme. Car nous sommes là dans la répétition (qu'il ne faut pas confondre avec la variation) de l'espèce la plus mécanique, nous avons là un cas-limite de sclérose absolue. Tout se passe comme si Forman (tout à fait indépendamment de son intelligence) se trouvait, affectivement, irrémédiablement muré. Mais nous sommes là dans un domaine où il ne nous appartient plus de juger. — M. D.

1 film yougoslave

Tri. Film de Aleksander Petrovic, avec Bata Zivojinovic, Ali Raner, Senka Petrovic.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

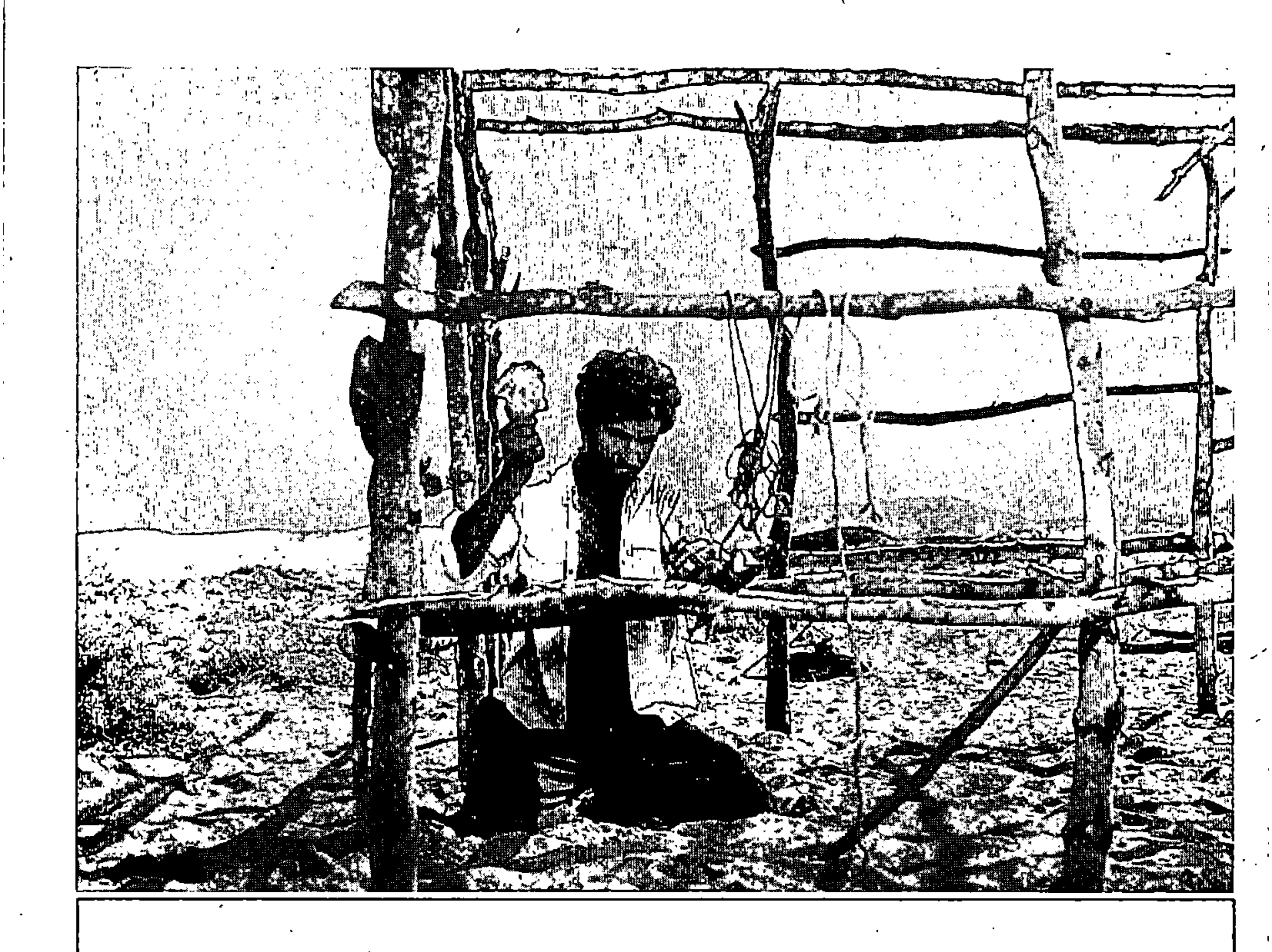
Abonnements 6 numéros : **Franco, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs